علي الشوك

أسرار الموسيقى





اسرار الموسيقى



اسم المؤلف : علي الشوك
عنوان الكتاب : اسرار الموسيقى
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة ٢٠٠٣

Author:Ali Al-shook
Title : The Secrets of Music
Al- Mada P.C.
First Edition :year 2003

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

علي الشوك

اسرار الموسيقى



اهتمامات موسيقية «١»

«إنني أحاول أن أكتب شيئاً يأتي على مرامي،
ويمنحني سعادة حين أكتبه. إذا سُرَّ قرّائي بما أكتبه فسأكون ممتناً.
بيد أنه يتعين عليّ أن أقول إنني أكتب لأمتّع نفسي في المقام الأول».

الناقد الموسيقي

Neville Cardus

«الموسيقيّ المفضل عندي هو من يعرف آلام السعادة الحقة فقط وليس
غيرها من آلام، ولم يوجد موسيقيّ كهذا حتى الآن. »

نيتشه

هأنذا أخيراً أستعيد عافيتي الموسيقية.

منذ أسابيع وأنا أتابع برامج القناة الثالثة (الموسيقية) للإذاعة البريطانية....

أستمع الآن إلى تنويعات لبيتهوفن على لحن غنائي لهاندل...

من مفارقات زماني ما بعد الطوباوي أن أحلامي الموسيقية توقفت بعد قبولي لاجئاً في جمهورية باخ....

«عندي أن البحث هو أصعب أنواع اليوطوبيا، وفي أحيانٍ أكثرها

جنوناً»-بيير بُوليز Pier Boulez

(لاأدري كيف يُلفظ اسمه، بإثبات الزاي أم بحذفه؟ لكنني سمعت صوت سترافنسكي من راديو (٣) لفظه بإثبات الزاي. ولم يُذكر اسمه في الراديو (أعني سترافنسكي) في برنامج أذيعت فيه أصوات عشرة موسيقيين معاصرين لغرض المسابقة للتعرف عليهم. أظنه كان سترافنسكي، لأنه أفاد بأنه كان تلميذاً لريمسكي-كورساكوف).

البحث؟ اليوطوبيا؟ سأعود إلى هذا الموضوع فيما بعد، وربّما أعود أيضاً، أو أعرّج على «هندسة اليوطوبيا الإهليلجية» التي تحدث عنها بوليز في قوله: «ربما كنت مفتوناً جداً بهذه الهندسة العجيبة التي يمكن بوساطتها رسم خطوط مستقيمة عن طريق المنحنيات». هذا في حين كنت أنا أحاول اجتراح منحنيات بوساطة الخطوط المستقيمة، في كتابي (الاطروحة الفنطازية).

...أريد أن أقول: إنني مسكون -هذه الأيام- بباخ، وبيتهوفن، وديبوسي، إلى جانب اهتماماتي في متابعة الموسيقى «الطليعية»، وما بعد الطليعية، أو ما يمكن أن يدعى بموسيقى ما بعد الحداثة. وآمل في الوقت ذاته في استعادة أجواء أحلامي الموسيقية التي توقفت منذ سنوات، تلك الأحلام التي كنت أستمع فيها إلى موسيقى من طراز آخر لم أعهده -تماماً- في دنيا اليقظة... ثمة مكتبة موسيقية، هي مكتبتي في آن، وهي مكتبة تجارية لبيع الاسطوانات الكلاسيكية في شارع الرشيد مقابل مخزن جقماجي في الوقت ذاته. تلك هي مكتبة أحلامي التي كنت أستمع فيها إلى الموسيقى «الأخرى» من اسطوانات كنت أتصفّحها بسعادة فائقة، واختار من بينها واحدة هي دائماً لموسيقيّ

أعرفه جيداً في الحلم، ولا أذكره أو أعرفه في دنيا اليقظة (وكنت معجباً بسوناتا على الفيولا كانت تستحيل في أحلامي إلى موسيقى أخرى، فيولا من طراز، ميتا-فيولي ...لعلها لـ... آه، إنه على طرف لساني ويفلت من ذاكرتي دائماً، في اليقظة).

أقول انقطعت أحلامي الموسيقية تلك بعد زيارة السيد كآبة، أو ربما قبل تلك الزيارة. لا أذكر بالضبط. ومن أسف أن أحلامي أقفرت بعد ذلك من تلك الأجواء الميتاموسيقية التي كانت توفرها لي تلك المكتبة الأثيرية. لكنني لم أفقد الأمل تماماً.

فكرت في البحث عن وسيلة لاستعادة تلك الأحلام الموسيقية، فخطر لي أن أتردد على مخزن HIS MASTER'S VOICE في شارع أوكسفورد في لندن. وددت أيضاً لو كان بالوسع التردد على «مدينة الموسيقى» التي زرتها في أحد المقاطع الشعرية في «الأطروحة الفنطارية»، حيث استقبلني أفلاطون -على ما أظن- في مدخلها، لكن ما كل ما يتمنّى المرء يُدركه. مع ذلك داخلني إحساس بأن مخزن -(صوت سيده) سيحقق ضالتي بأجنحته الموسيقية، الكلاسيكية، والجازية، والروكية، والقديمة، والحديثة، وموسيقى شعوب الدنيا برمتها، بلا استثناء (ربما العراق فقط، لأسباب تأديبية(؟) على ما يبدو)، بما في ذلك شعوب استراليا الأصليون وموسيقاهم اللاموسيقية الشيّقة والحق يقال. وبين قوسين أذكر أنني اقتنيت اسطوانة موسيقية قبل ثلاثة عقود من الزمن من المخزن الموسيقي الذي يتماهى مع مكتبتي في أحلامي الموسيقية، فيها أصوات احتكاكية وخشخشية أسترالية أبوريجنالية Aboriginal

طربت لها لأنها لا تختلف كثيراً عن الموسيقى الكونكريتية والإلكترونية التي كانت صيحة في تلك الأيام.

كنت أذهب إلى مخزن (صوت سيده) في شارع أوكسفورد عندما أود اقتناء مقطوعات نادرة يصعب توافرها في مخازن أخرى.وذات مرة اشتريت اسطوانة سُجِّلت عليها موسيقى أندلسية ترقى إلى القرن الخامس عشر. وقبل أيام استمعت إلى أغنية صليبية من القناة الثالثة للإذاعة البريطانية، بمصاحبة عزف على الطبول والدفوف والصناجات والعود والرباب (وكلها آلات إسلامية)، وكانت كلماتها مستوحاة من مصدر عربي قديم حول الحروب الصليبية، يدور موضوعها حول محاصرة الصليبيين دمشق، وهي لموسيقي مجهول. سأحاول البحث عن نماذج مماثلة لها، أو ترقى إلى مرحلة القرون الوسطى بعامة، بأمل مقارنتها مع موسيقانا العربية. وسأبحث أيضاً عن موسيقى آسيوية، مثل موسيقى بالي وموسيقى الغاملان Gamelanالأندونيسية، وموسيقى النوه noh اليابانية، وأوبرا بكين التي كانت خير سلوى لي في أيام الكآبة الخليجية. وكالعادة سأبحث أيضاً عن الإصدارت الموسيقية لأحدث التآليف الموسيقية. وأتجول بين الأجنحة الأخرى لعلي أعثر على ما يهمني.

كانت جولتي الأولى استكشافية تقريباً، ومع ذلك كان مردودها مجزياً إلى حد ما، فقد عثرت على CD (قرص مدمّج)، على حد تعبير القاموس، بعنوان (أغاني حب من عصر النهضة) يتراوح تأريخها بين القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر، بعضها أغان تروبادورية، من بينها أشعار حب عذبة تذكّر بشعرنا العربي الكلاسيكي، تلحين موسيقيين فرنسيين مثل غيوم دي ماشو (حوالى ١٣٠٠-١٣٧٧)، وإيطاليين،

وفلمنكيين مثل جوسكين (في حدود ١٤٤٠-١٥٢١)، و...قولوا معي، اسبانيين من القرن السادس عشر، مما يدعوني لإرهاف سمعي في إطار المقارنة مع الألحان الأندلسية... لكن، يا إلهي، ماأعذب أغنية ماشو (السيدة فائقة الجمال) في بُعدها التقني الموسيقي، الذي ينبغي أن يجعلني -يجعلنا- نتحفظ كثيراً في إطار تبجحنا بمستوى فنوننا الموسيقية في القرون الوسطى. أما كلمات الأغنية، وهي من طبقة السوبرانو، وتلحين غيوم دي ماشو، فتذكرنا حقاً بالشعر العربي:

«إكراماً لله لا ينبغي أن يدخلن في روعِك
لحظة واحدة
أن لأي مخلوق سلطاناً
عليَّ، غير سلطانك».

بلى، إن الكثير من شعر الغزل العربي يدور حول معانٍ مماثلة لما جاء في هذه الكلمات، لكنني لا أذكر الآن سوى ما نسب إلى هارون الرشيد، وقيل إنها لعباس بن الأحنف قالها على لسانه:

ملك الثلاث الآنسات عناني
وحللن من قبلي بكل مكان
مالي تطاوعني البرية كلها
واطيعهن وهن في عصياني
ماذاك الاّ أن سلطان الهوى
وبه قوين أعزّ من سلطاني

ومن أسف، لم أجد أي أثر لموسيقى صليبية أو أندلسية، ولا موسيقى من أندونيسيا أو بالي، على أنني وجدت نموذجاً من موسيقى النوه Noh اليابانية التي تؤدى بمصاحبة أعمال مسرحية، وخاب ظني فيها بعد أن استمعت إليها، لأنني ألفيتها بدائية..... وعلى العموم كان حظي فيما يتعلق بالموسيقى الآسيوية خائباً. هذا مع العلم أنني استمعت في بغداد في الستينيات -بصحبة الصديق المتوفى الدكتور قتيبة الشيخ نوري- إلى موسيقى الغاملان الأندونيسية مسجلة على اسطوانة، في شقة المحامي -المتوفى أيضاً- نائل سمحيري، أحد الأعضاء البارزين في الحزب الوطني الديمقراطي بزعامة كامل جادرجي، وكانت ضربات الطبول الغاملانية وتداخلها مع رنين الأجراس شيئاً مذهلاً يبهر الأنفاس. وكانت لدى نائل سمحيري مجموعة نادرة من الموسيقى الحديثة جداً يومذاك، أدارت رأسي. هذا في حين لم أجد -الآن- في مخزن (صوت سيده) نماذج من الموسيقى الحديثة جداً ترضي أو تلبي طموحي. فاكتفيت بصيدي الرينيسانسي مع قرص مدمج من موسيقى المادريغالات الإيطالية (من القرن السادس عشر)، وعدد من الأقراص المدمجة وجدتها رخيصة في جناح (التنزيلات)....ولم تكن زياراتي الأخرى مجزية كثيراً، فرأيت أن أوطد علاقتي براديو(٣)، وأتابع مواعيد البرامج الموسيقية التي تدخل في باب اهتماماتي، وأنقلها على الأشرطة الكهرومغناطيسية.

هكذا بدأت قصتي مع راديو(٣)، ومكتبة (إيلنغ بْرودْوَيْ) الموسيقية. كنت أوزع وقتي بين متابعة برامج راديو(٣) والتردد على مكتبة إيلنغ برودوي. ولكي تكون متعتي وفائدتي تامتين، تزودت بعدد

من الكاسيتات الفارغة لأملأها بتسجيل ما يهمني تسجيله من برامج الإذاعة والمقطوعات الموسيقية، التي استعيرها من مكتبة إيلنغ، فكانت هذه العملية بحد ذاتها متعة كبيرة، وبصورة خاصة عندما أقتنص أشياء مهمة تدخل في إطار متابعاتي. هذا إلى جانب ما تقدمه قناة BBC التلفزيونية الثانية في بعض المناسبات، كحفلات المتنافسين في المسابقات الموسيقية، وكيف تحاول أنت أن تجعل من نفسك حكماً، فتجرب اختيار الفائز الأول (أو الفائزة) من بين المتسابقين، دون أن تتعصب ضد عازف أو عازفة من «اسرائيل»، وعندما تشاهد بيير بوليز يقود الأوركسترا في عزف موسيقى (شعائر الربيع) لسترافنسكي، سيكون لذلك طعم خاص، ليس فقط لأنه سيعيد إلى ذاكرتك أجواء الضجة أو المعركة التي تمخض عنها أول أداء لهذه الموسيقى، في باريس ١٩١٣، التي رافقها «عياط» وصراخ وشجار بين محبي وكارهي هذه الموسيقى الطليعية، التي جاءت صفعة للذوق السائد بإيقاعاتها الاستفزازية الغريبة، بل ستجد نفسك أيضاً وجهاً لوجه أمام هذا الموسيقيّ -المايسترو الشهير (بوليز) الذي شغل الدنيا في بداية عمره الموسيقي صخباً وضجيجاً، في مواقفه التي تندرج في إطار «خالف تعرف»، وفي نزعته السجالية مع أساتذته من الموسيقيين، مثل ميسيان، ومع أبناء جيله.... ومواقفه اللاحقة الأكثر تحفظاً وربما الأقل طليعية، وقد تجد في هذا دليلاً على «سقوط» النزعات أو التيارات الطليعية في عصر «نهاية التأريخ» على حد قول الممسكين بزمام التأريخ.

لكن برامج راديو(٣) الغنية في مادتها وتنوعها تجعلك -أو تكاد- في غنى عن أية موسيقى أخرى. هذا إلى أنها تصلح أن تكون خير مكتبة موسيقية متجددة على الدوام، إذا قمت بتسجيل ومسح ما

تشاء من هذه البرامج. وبالفعل أخذتْ تتكون لديّ مكتبة منتقاة بعناية ومتجددة باستمرار، متى رغبت في تغيير المقطوعات التي سجلتها، مع الاحتفاظ بما أود الاحتفاظ به، كالمقطوعة الموسيقية -الغنائية الصليبية التي سبقت الإشارة إليها. وهناك تلك المتعة الفائقة في الاستماع إلى عزف موسيقيين بارزين من الأجيال السابقة، ممن أدركوا عصر تسجيل الصوت في بداياته، أو ممن مضت عقود من السنين على وفاتهم، كالموسيقي الألماني (الإيطالي الأصل) فيروتشيو بوزوني في أداء مقطوعة تانهويزر لفاغنر في صياغة فرانزلست للبيانو، ورخمانينوف، وبادريفسكي، وأرتو شنابل، وفرتز كرايسلر، وياشا هايفتس، إلخ. ولشد ما وددت أن أحصل على تسجيل لعزف برامز (تصوروا)، الذي قيل أنه تم تنفيذه في الثمانينيات من القرن الماضي (في ١٨٧٧ توصل المخترع الأميركي أديسون إلى اختراع أول جهاز فونوغراف). ويقال أيضاً هناك تساجيل لعزف ادفارد غريغ Evard Grieg (١٨٤٣-١٩٠٧)، والعازف الشهير على الفايولين بابلو ساراساته الاسباني (١٨٤٤-١٩٠٨)، ومثله جوزيف يوخيم الهنغاري (١٨٣١-١٩٠٧)...إلخ. وأحلم، أيضاً، في الحصول على تسجيل لعزف الموسيقي كلود ديبوسي (١٨٦٢-١٩١٨) إنْ كان قد ترك تسجيلاً لعزفه على البيانو (لكن الدلائل لا تشير إلى ذلك مع أنه أدرك عصر الغرامافون). وروى الصديق الشاعر فوزي كريم أن راديو (٣)، أو سواه، أذاع تسجيلاً مزعوماً لعزف -غير واضح- لفردريك شوبان، ثم تبين أن ذلك كان في اليوم الأول من نيسان. لكن لماذا لا يوجد تسجيل لعزف فرانز لست المتوفى في ١٨٨٦؟

على أنني كلما تعمقت في السماع ازددت رغبة في امتلاك ناصية

التقنية، لكن بعد فوات الأوان، بحكم تقدم عمري. فأنا أجد متعة في الإصغاء إلى برنامج عن تحليل التأليف الاوركسترالي لباليه بتروشكا لايغور سترافنسكي، مثلاً، وهي لا تتطلب إلماماً بتقنية النوطة والشكل الموسيقي. وأستطيع أن أتحسس -بغبطة- خلفية باخ في مقطوعة لديبوسي مثلاً (على البيانو). لكن هذه المتعة تكون في حدها الأدنى عندما يجيء الحديث عن المركبات الصوتية، والانتقال من مركز نغمي إلى آخر (modulation)، أو أداء اللحن بمقام آخر (transposition)، إلخ، وفي المقام الأول قراءة النوطة وتمييزها بالسماع. هناك فرق بين قراءة القطعة الموسيقية وعزفها. قراءة المدوّنة الموسيقية تعني سماعها ذهنياً. أما عزفها فيعني، إلى جانب ذلك، أداءَها على البيانو (حتى لو كانت للأوركسترا). وهذا يتطلب مقدرة عالية قد لا يتمتع بها حتى جميع الموسيقيين، واتقانها قد يُضعف حماس الآخرين ممن لا يحسنون العزف على البيانو، كما يقول كارل دالهاوز.

إن أهم شيء لفهم قطعة موسيقية هو المخيلة السمعية المتطورة عن وعي، وهذه يمكن أن يتمتع بها أي إنسان يملك حساً موسيقياً (أو لنقل مولعاً بالموسيقى)، آخذين في الاعتبار أن اتقانها ليس سهلاً، ولا يتم عن طريق قراءة الكتب (للأسف!) إن القدرة على قراءة قطعة موسيقية تأتي من الممارسة الطويلة والتجربة الموسيقية الفعلية. بيد أن المتعة الناجمة عن إدراك ما يجري في المدوّنة الموسيقية مجزية إلى درجة أن أي جهد يُبذل في هذا الخصوص، لن يذهب سدى. وللأسف إن قراءة النوطة ليست مثل قراءة الرواية أو القصة... وفي واقع الحال إن أكثر من نصف «اللغز» المتعلق بقراءة القطعة الموسيقية، يكمن ببساطة في التمتع

بمخيلة سمعية متطورة وذاكرة موسيقية، مع تذكّر مختلف المركبات الصوتية وما إلى ذلك، والاستماع إليها ذهنياً، كما يقول دالهاوز أيضاً. ويتساءل دالهاوز: هل يمكننا أن نستشف معنى الموسيقى بسهولة أكثر، من قراءة النوطة أم من سماعها؟ يبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة. فالموسيقى لا تمنح نفسها تماماً من خلال أدائها أوعزفها. ومن جهة أخرى، إن الموسيقى التي يلعب فيها اللون النغمي tone-color دوراً ملهماً أو ملموساً، يمكن تذوقها من خلال أدائها أكثر من قراءتها. مع ذلك إن التفاصيل التقنية الجمالية تكشف نفسها بصورة أفضل عن طريق قراءة النوطة، التي تستكمل صورتها عند تخيل الصوت.

ولشد ما يحزنني أن يكون -الآن- في شقتي بيانو دون أن تكون بيني وبينه علاقة فنية تذكر، سوى أنه يحتل مكاناً في غرفة نومي لغرض تزييني ليس إلاّ. أحياناً أداعب مفاتيحه البيض وحدها، أو السود وحدها، أوهذه وتلك، وأضرب على مفتاح (دو) مع رابعتها أو خامستها أو أوكتافها، أو أقوم بألعاب بدائية أخرى، لكن الاحساس بالإحباط سرعان ما يستولي عليّ، إذْ يدخل في روعي أن خربشاتي هذه قد تكون مصدر إزعاج للجيران، أو تَشِي بأميتي الموسيقية، لا سيما أمام جاري السيد زاك الذي يدرّس البيانو واللغات الفرنسية، والإسبانية، واللاتينية، رغم اعترافه -لي- بأنه لا يستطيع عزف موسيقى ديبوسي لصعوبتها، بعد أن أبديت له إعجابي بهذا الموسيقيّ.

نعم، إن الجهل -في أية مرحلة من مراحله- يورث الإحباط وربما الكآبة. فالسيد زاك الذي يجيد عزف هايدن وحتى بيتهوفن، يتكلم بحسرة لأنه لا يستطيع أداء ديبوسي. فماذا أقول أنا الذي أعتبر أمياً

في عالم التقنية الموسيقية، وإن كان بوسعي أن أعزو سبب جهلي هذا إلى ظروف كثيرة، ليس بينها تقاعس من جهتي، فلقد أُتيحت لي الفرصة مرتين في محاولة لمحو أميتي الموسيقية التقنية، لكنني لم أكن متفرغاً لذلك. المحاولة الأولى عندما ذهبت إلى أميركا للدراسة (غير الموسيقية) في المرحلة (١٩٤٩-١٩٥٢)، والثانية عندما كان في منزلي بيانو في أواخر الستينيات في العراق، وفكرت في تلقي دروس في العزف على هذه الآلة، لكن ظروفنا العراقية التي كانت ولا تزال تفتقر إلى الاستقرار، لم تكن ملائمة لتنفيذ مثل هذه الرغبة، فذهبت محاولاتي أدراج السنين والهموم العراقية.

وهكذا لم يكتب لي أن أتمتع بخبرة تقنية موسيقية، إنما لحسن الحظ أن الجهل بالصولفائية الموسيقية لا يحول دون أن يستمتع المرء بما يسمع، وإن ظل هذا الجهل يحزّ في نفسي حتى هذه الساعة. فلا يكاد كتاب عن الموسيقى يخلو من أمثلة تقنية معززة بالتدوين الصولفائي، وهذا لا يخل في عملية السماع فحسب، بل وفي عملية القراءة أيضاً. ويزداد إحساسك بالخسارة عندما تعلم أن ستة أشهر تكفي للإلمام بالتقنية الموسيقية.

*

كان الجناح الموسيقي في مكتبة إيلنغ غنياً بمحتوياته (مئات الكتب والمدونات الموسيقية) إلى حد يفوق التصور: هناك زهاء عشرين كتاباً عن باخ وحده، وأكثر من عشرة عن بارتوك. وهي موزعة بين مصادر للبحث والدراسة وقراءة النوطة، وكتب للقراءة والمتعة، فضلاً عن الموسيقى المسجلة على الكاسيتات والأقراص المدمّجة المعدّة للإعارة. هذا

إلى جانب معجم Grove الموسيقي بأجزائه العشرين، الذي لا يقدر بثمن.

وقفت أمام أرفف هذه المكتبة وقد تملكتني الحيرة، بعد انقطاعي الطويل عن عالم الموسيقى، سماعاً وقراءة. كان آخر كتاب موسيقي قرأته قبل ست سنوات، وهو على ما أظن (الموسيقى والحضارة) لهوغو لايختنتريت، بترجمته العربية، ومراجعة الدكتور حسين فوزي. كانت هذه قراءةً ثانية لهذا الكتاب القيم. وقبله كنت أفزع بين الحين والآخر إلى تأريخ بليكان الموسيقي (بنسخته الإنكليزية)، وهو كتاب غني في معلوماته عن الموسيقى منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث، رغم أنه لا يتجاوز أربعة أجزاء بحجمه الصغير. وقبل خمس عشرة(؟) سنة قرأت موسوعة فاغنر لثروت عكاشة. وهذا كلّ ما في الأمر....كلاً، قرأت كتابين آخرين، بل ثلاثة، استعرت اثنين منها من مكتبة المعهد الموسيقي في بودابست، هما (الموسيقى في العالم العربي واسبانيا) لخوليان ريبيرا، و(الموسيقى العربية والفارسية في القرن الثالث عشر) لأوين رايت. ولا أذكر متى قرأتهما. أما الثالث فهو كتاب عن الموسيقى الحديثة... ثم خيم كابوس الكآبة منذ حرب الخليج (الثانية)، وانقطعت رغبتي في السماع، وحتى القراءة (الموسيقية).

وهأنذا أشعر بطبقات الصدأ متراكمة على ذاكرتي الموسيقية، بعد أن كنت أعرف مئات المقطوعات الموسيقية، لعدد كبير من الموسيقيين، وكنت أحفظ -أو على وجه الدقة- أستطيع متابعة عزف مؤلفات موسيقية بكاملها في مخيلتي (من الذاكرة)، بما في ذلك سمفونيات لبيتهوفن، وشوبرت، ومالر، وسبليوز.... أما الآن فلم أعد أتذكر سوى شذرات، ربما باستثناء موسيقى بتروشكا لسترافنسكي بكاملها، التي

ظلت تترجع في ذاكرتي على كر الأيام، لكثرة ما كنت أصغي إليها في الماضي. وقد تفوتني اليوم هوية ألحان شائعة معروفة من بين ما كنت أعرفه في الماضي معرفة جيدة وأترنم به، على نحو ما وجدتني قبل أيام عاجزاً عن معرفة هوية مقطع من الحركة الثانية في السمفونية التاسعة لبيتهوفن، استمعت إليه من راديو(٣) وحاولت أن أحزره، مع أنه لم يكن غريباً على أذني بالمرة. كان عدم تذكر هوية هذا المقطع عندي بمنزلة نسيان هوية قائل المقطع الشعري الآتي:

«مالي أكتّم حباً قد برى جسدي».

وقفت أمام مجموعات الكاسيتات والأقراص المدمّجة في جناح الموسيقى الكلاسيكية، بعد أن اجتزت جناح موسيقى الپوپ والروك... لكن بماذا ابدأ؟ رحت أتصفح هذه الكاسيتات والأقراص لا على التعيين، مع أنها مصنفة حسب الأحرف الابجدية للموسيقيين. وازداد ترددي في الاختيار، لأن المعروض لا يكاد يلبي رغباتي (المتشددة إلى حد ما: موسيقى قديمة جداً، أو حديثة جداً، وعازفين أوثرهم على غيرهم). ثم انتقلت إلى جناح موسيقى الشعوب غير الأوروبية، بأمل العثور على موسيقى أندونيسية، فوجدت قرصاً مدمجاً عن موسيقى «النوه» Noh اليابانية التي تحدث عنها شتوكهاوزن بإعجاب. استعرته مع آلام القديس ماتيو لباخ، وانتقلت إلى جناح الكتب.

أمام جناح الكتب كان الأمر مختلفاً تماماً. وقفت حائراً مذهولاً كمن فك إضرابه عن الطعام أمام مائدة تحفل بألوان شتى من الأطعمة الشهية اللذيذة.

كانت الكتب مصنفة على النحو الآتي: كتب عن الموسيقيين،

والعازفين، والمغنين والمغنيات، حسب أحرفهم الأبجدية؛ وكتب عن تأريخ الموسيقى، وعن فلسفة الموسيقى، والشكل الموسيقي، وعن الآلات الموسيقية، وعن الأوبرا، وعالم الغناء، والجاز، والروك، والموسيقى الفولكلورية، إلخ.

وكانت تتنازعني رغبتان للقراءة، إحداهما قراءة لأجل المتعة والتزجية، والأخرى لأجل البحث. فرأيت أن أوزع وقتي بينهما، لأن البحث بات عادة متأصلة فيّ، مع أنني كنت بصدد أن أقرأ أشياء للمتعة.... ثم إني كنت ولا أزال أبحث عن جذور «الهللويا» في موسيقى الكنيسة الغربية، وأحاول الوقوف على مزيد من الأدلة على علاقتها بالتهليلة العربية والبابلية. ولا أزال أجمع معلومات عن العلاقة المحتملة بين «النوبة» في موسيقانا العربية القديمة، و«المتتالية» في الموسيقى الغربية. فكان لا بد من إلقاء نظرة على الكتب التي تعالج تأريخ الموسيقى.

عثرت على (تأريخ أوكسفورد الموسيقي) القيّم، بأجزائه المتعددة، الذي كان خير مصدر لي في كتابتي عن الموسيقى العربية الكلاسيكية، يوم كنت أرجع إليه في مكتبة المعهد البريطاني في بودابست. ووجدت كتباً أخرى مكرسة لموسيقى القرون الوسطى، مثل كتاب غوستاف ريس الذي أشار إليه هنري جورج فارمر المستشرق المختص بالموسيقى الإسلامية وموسيقانا القديمة. وحملت كتباً أخرى للتزجية، مثل: (ديبوسي: حياته وفكره)، و(حوار مع شتوكهاوزن) وظلت عيني على كتب أخرى كثيرة، أرجأت استعارتها، مثل (يوميات برليوز)، و(قارئ Glen Gould) عازف البيانو، غريب الأطوار، الذي كفّ عن العزف (في

الحفلات الموسيقية) وهو في عزّ تألقه، و(پابلو كازالس: مسرات وأحزان)، و(حوار مع يهودي مينوهين)، وغير ذلك كثير من الكتب التي كنت أود لو أقرؤها أو ألتهمها جميعاً في آن واحد.

وكما يحدث عادة، وفي سياق قراءاتي عن الموسيقى في القرون الوسطى، استوقفني موضوع «الهوكيت» في الموسيقى الغربية، الذي ربما كانت له علاقة بـ«الإيقاعات» العربية. فتركت أو أرجأت حكاية «الهللويا» وحكاية «النوبة»، ورحت أجمع كل شيء عن «الهوكيت». وستكون لي عودة إلى هذا الموضوع، بمزيد من التفصيل، ربما في الحلقة التالية من هذه الاهتمامات الموسيقية.

لكن الكتاب الذي قرأته بمتعة لاحدّ لها هو (ديبوسي: حياته وأفكاره)، بجزأين، لمؤلفه Edward Lockspeiser. كنت أقرأ سطوره بثمل، وأخشى أن آتي على نهايته بسرعة. لقد شدني إليه بقوة منذ البدء، مع أنه لم يكن أول كتاب قرأته عن ديبوسي.... لكن هذا الكتاب يختلف عن أي كتاب آخر ألف عن ديبوسي بشهادة نقاد آخرين، ليس فقط في تتبع دقائق حياة هذا الموسيقي التي يكتنفها شيء من غموض، بل في عالمه الغني بأجوائه الفنية في المرحلة التي عاش في أثنائها ديبوسي. ومنذ البدء اكتشفت، مثلاً، ولأول مرة، أن والد ديبوسي كان ضابطاً في حكومة الكومونة التي شكلها فقراء باريس في العام ١٨٧٠. وكان من بين مواضيع الكتاب الشيقة الكثيرة أخبار وشهادات رجال الفن والأدب والموسيقى في تلك المرحلة (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين)، بمن فيهم رومان رولان، ومارسيل بروست، وستيفان ملارميه، وأندريه جيد، وبيير لويس، وموريس ميترلنك، وأوسكار وايلد، ورودان،

ومونيه، وغوغان، وفوريه، وغونو، وريكارد شتراوس، وكثيرون غيرهم، دون أن أنسى كاميل كلوديل النحاتة الفاتنة التي قرأتُ عنها ذات مرة التعريف التالي في مجلة أو صحيفة عربية: الشقيق بول كلوديل، العشيق أوغست رودان، الصديق كلود ديبوسي.

وقد صورت معظم صفحات هذا الكتاب بأمل أن أكتب عنه ذات يوم. لكن أغرب ما في الأمر، أن هذا الكتاب لم يشر لا عن قريب ولا عن بعيد إلى خبر اختيار كلود ديبوسي رئيساً لجمعية الكأس المقدسة السرية، وهو ما قرأته عنه في كتاب بعنوان (الكأس المقدسة)، هذا إذا كان هذا الخبر صحيحاً.

وحين صادفني -وأنا أقرأ مقالاً موسيقياً في عدد الغارديان ليوم السبت- عنوان الكتاب الآتي: (الموسيقى الحديثة وما بعد) للناقد الموسيقي البريطاني Paul Griffiths، قلت هذا بُغيتي ومرادي. وعلى الفور اتصلت بفرع مكتبة Dillons، واستفسرت عن الكتاب، فقيل لي إنه غير متوافر عندهم، ولن يتوافر قبل شهر (مع أنه مطبوع هنا في بريطانيا، في مطبعة جامعة أوكسفورد).

تطلعت إلى هذا الموعد وأنا نافد الصبر. وحلمت بأبعاد العنوان الواعدة: الموسيقى الحديثة وما بعد. كانت هذه الـ«ما بعد» يوطوبيا حافلة بالأسرار.

تلقفت الكتاب بسعادة من يد البائعة لدى وصوله، وقرأت عناوين محتوياته، فلفت اهتمامي من بينها: نحو عالم الصمت، حلقة جون كيج [الموسيقي الأميركي المعاصر ذو النزعة الدادائية الجديدة]، في كل مكان وفي لا مكان، موسيقى من صنع المنزل، الماضي البعيد، الشرق البعيد أو

ليس بالبعيد جداً، الميتاموسيقى (هنا ارتفع محرار انفعالي)، الأوبرا والأوبرا بين قوسين، الموسيقيّ في المختبر، مينيمالية نيويورك N.Y.minimalism (سأفكر في المقابل العربي لهذا المصطلح الذي لم يسلس لي قياده الآن): الموسيقى الطيفية Spectral، الجنس والجنسانية، ما بعد الحداثة (مرة أخرى ارتفع محرار انفعالي).

تنقلت بين صفحات الكتاب حسب المواضيع التي تتناسب مع درجة اهتمامي. وهناك صفحات تجاوزتها، لا سيما التي تتعلق بالرواد الأوائل، مثل شونبرغ، وسترافنسكي. لكنني لاحظت أن انقطاعي عن العالم الموسيقي في عقديْ السبعينيات والثمانينيات، وحتى عام ١٩٩٥ أثّر بصورة ملموسة على درجة معاصرتي. فأنا لم أسمع قبل الآن بالموسيقى المنيمالية، ولا بمدارس أخرى (بما في ذلك مدارس الفن التشكيلي التي تظهر أو تتكاثر كالفطر). ولم أسمع باسماء الموسيقيين التالية أسماؤهم: ليغتي Ligeti، وبوسوتّي Bussotti، وكورنيليوس كارديو، وشنيتكه، وجون آدمز، وستيف رايك، وجوديث وير، ومورتن فيلدمان، ولامونت يونغ، وغيرهم ممن جاؤوا بعد جيل جون كيج، وشتوكهاوزن، وبوليز، هذا الجيل الذي لم تدركه الشيخوخة مع أن بعض أبنائه مات. فالضجيج حول جون كيج John Cage (١٩١٢-١٩٩٢) لا يزال له دوي؛ ولا يزال اسما شتوكهاوزن (ولد في ١٩٢٨) وبوليز (ولد في ١٩٢٥) لهما حضور قوي في الساحة.

لكنني رأيت أن أبدأ بالصمت (دور الصمت في الموسيقى). فقبل الآن قرأت عن أهمية عنصر الصمت في موسيقى أنطون فيبرن Webern (١٨٨٣-١٩٤٥). وأعرف أن عنصر الصمت في النص الموسيقي له

أهمية؛ فعلى سبيل المثال، إن الناقد البريطاني نيفل كاردوس، حين يحلل موهبة أرتُور شْنابل في عزف موسيقى بيتهوفن (على البيانو)، يرى أن إحدى أروع مزايا عزفه كانت طريقة حسابه، ويستدرك قائلاً: بل عزفه المقاطع الصامتة. وأعرف أن الصمت يلعب دوراً مهماً في بناء ونسيج المقطوعة الموسيقية. مع ذلك أردت أن أقف على مزيد من التفصيل، لا سيما دوره في الموسيقا الحديثة... لكنني عندما رجعت إلى معجم Grove الموسيقي الموسوعي فوجئت بخلوه من أية مادة عن الصمت. ولسوء حظي أيضاً، قرأت أن ادوارد سعيد قدم محاضرة في إحدى جامعات لندن بعنوان (من الصمت إلى الصوت، وبالعكس)، تحدث فيها عن الطريقة التي يعبر فيها الموسيقيون، والكتّاب، والمؤرخون عن البعد الرمزي للصمت، وضرب أمثلة من أعمال ريتشارد فاغنر، وجون كيتس، وجون كيج. لكنني لم أعلم عن هذه المحاضرة إلاّ بعد إلقائها.

عدت إلى كتاب (الموسيقى الحديثة وما بعد) لأجد مؤلفه بول غريفتس، يؤكد على أن الصمت والموسيقى والضوضاء ترتدي أهمية واحدة عند جون كيج. لكنه لم يُشبع فضولي كثيراً بهذا الشأن. فلجأت إلى كتاب لجون كيج، عنوانه For the Birds، ووجدته يذهب إلى أبعد من ذلك. فهو يُعطي للصمت مفهوماً آخر. حين سأله محاوره دانيل شارل:

-إنك تُدرج أصوات سعال الناس في موسيقاك.

-هذا ما يدعوه الآخرون «بالصمت». إنني أقايض بين الأصوات والصمت.

-لكنك بفعلك هذا تُفسد الموسيقى!

-«الموسيقى»، كما ترى مجرد كلمة.

وهكذا، فإن جون كيج يُلغي الموسيقى ويمجد الضوضاء. فهو يقول أيضاً، بهذا الصدد: «إن السبب الذي يجعلني أقل وأقل اهتماماً بالموسيقى، ليس فقط أنني أجد أصوات البيئة والضوضاء أكثر فائدة في الإطار الجمالي من الأصوات التي تنتجها الثقافات الموسيقية العالمية...» وهو لا يعترف بأي عمل منظّم، أو خاضع لقواعد (قواعد التأليف الموسيقي كالهارموني والكنتربنط، إلخ). الموسيقى هي كل ما يندّ من أصوات في الطبيعة والحياة، من ذبذبات منفضة السكاير (التي سجلها في غرفة خالية من الأصداء) إلى الضوضاء الصاعقة للأذن. وكلما كان العمل الموسيقي أكثر تلقائية وعشوائية (موسيقى النرد مثلاً)، كان أصدق في جماليته. وهو لا يتذمر من الضوضاء حتى لو كانت لا تطاق: «كلما كانت الموسيقى عالية، توافرت فرصة لضبط أنفسنا». وإن وجود أو حدوث أي صوت في الطبيعة والحياة يستمد، عند جون كيج، شرعيته وفنيته من مجرد كونه يحمل ذبذبة ما. وبالتالي، لا موجب لتفضيل صوت على آخر، كتفضيل الموسيقى على الضوضاء، لأن الموسيقى جزء من الضوضاء المحيطة بنا. يقول جون كيج: «برهنت لي تجربتي الخاصة أن كل ما أحتاجه هو أن أصغي إلى الأصوات المحيطة بي. إنها تتغير، وأنا دائماً وفي كل مكان أصغي إلى الأصوات المحيطة بي، لكنني إذا شعرت أن أحد هذه الأصوات لا يريحني أو لم يكن ملائماً لي -أو إذا كنت أوثر لو أنه لم يوجد أو لم يحدث- فبوسعك أن ترى كيف أن فكرة التمييز هذه هي بشكل ما غير شرعية، مادام الصوت حدث في واقع الحال» (كتابه المشار إليه، ص٩٥). ويقول: «يجب أن نترك الأصوات على حالها، ولا نتدخل بشأنها».

بهذا يُلغي جون كيج المفهوم الجمالي للموسيقى، لأنه لا يميز بينها وبين الضوضاء وأي صوت في الوجود. وبهذا يُلغي الفن، الذي لا يمكن أن يتم بلا عملية إبداعية، ويختلف عن أي شيء في الطبيعة في كونه فوق مستوى المحاكاة. إن الفن هو نتاج الحساسية المرهفة التي يتمتع بها بعضُ من أبناء البشر، ويحمل بعداً ذاتياً في إطار «لغته» الموضوعية العامة التي يفهمها أو يستجيب إليها البشر. وعلى صعيد الموسيقى كيف يصح، مثلاً، أن نساوي بين «آلام القديس ماثيو» لباخ، وصوت حفّارة الكونكريت، أو هدير الهليكوبتر، أو أي صوت نسمعه في حياتنا اليومية؟ ثم لماذا وكيف اصطفت الأذن البشرية الأبجدية الموسيقية المقامية من بين بقية الأصوات واستعذبتها؟ أعتقد أن من طبيعة الأشياء أن يكون هناك تمييز بين الموسيقى، والأصوات ، والضوضاء، دون أن يعني هذا إلغاء الضوضاء والأصوات الأخرى غير الموسيقية من عالم الموسيقى.

يقول جون بارو في كتابه The Artful Universe: «لقد وُجدتْ حضارات بلا رياضيات، حضارات بلا رسم، حضارات حُرمت من العجلة أو الكتابة، لكن لم توجد حضارة بلا موسيقى». هذا مع العلم أن الموسيقى ليست نتاج الطبيعة، بل هي من اجتراح الإنسان. وهذا ينسحب على الفن بعامة.وبهذا الصدد يقول جون بارو، أيضاً:

«حتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الفلاسفة مشغولين في النقاش حول مدى مطابقة الفن بعامة، والموسيقى بخاصة، الطبيعة والحياة. بالنسبة لنا، يبدو هذا موقفاً ضيقاً. ففي حين توجد ألوان شتى من الأصوات في الطبيعة، ليس هناك سوى القليل مما يجمعها بعالم النغم الذي نجده ممتعاً. إنه ليمكن القول على نحو أكيد تقريباً أن الطبيعة لا تطرح أنغاماً موسيقية».

وحتى إذا أردنا أن نمزح على طريقة صاموئيل جونسون فإن هذا يذكرنا على نحو ما بقوله: «من بين الضوضاء، أعتقد أن الموسيقى أقلها إزعاجاً».

لكنني لا أستطيع أن ألغي جون كيج وأمثاله من الموسيقيين الطليعيين أو ما بعد الطليعيين بمثل هذه السهولة. فجون كيج يعتبر أكبر موسيقي أميركي ترك تأثيراً على الموسيقى العالمية الحديثة (أو ما بعد الحديثة؟) رغم أن موسيقاه لا يُحتفى بها -أي لا تعزف كثيراً- بقدر ما يُحتفى به وبأفكاره. وكان لولب البدع الموسيقية العجيبة في الولايات المتحدة منذ الحرب العالمية الثانية، وإن كان قد سبقه في هذه النزعة المتطرفة لتحطيم التماثيل موسيقيون آخرون، مثل تشارلس آيڤز (١٨٧٤-١٩٥٤) وهنري كاول (١٨٩٧-١٩٦٥) من أميركا. فرأيت أن أعيد النظر في موسيقى جون كيج والرعيل الطليعي وما بعد الطليعي من الموسيقيين المعاصرين.

وأنا هنا أتحدث عن الخط الآخر، المجدد أو غير التقليدي، من الخطين الموسيقيين المتوازيين في عصرنا الراهن (الخط الثاني هو ما يمكن أن يُدعى بـ«التقليدي» أو «المحافظ» بهذه الدرجة أو تلك، ويمثله موسيقيون موهوبون أيضاً، ولعل بعضهم أكثر موهبة من زملائهم الطليعيين، مثل ريكارد شتراوس، وجان سبليوز، ووليم والتون، وصاموئيل باربر، ورالف ڤون وليمز، وديمتري شوستاكوفتش، وبنجامين بريتن، وغيرهم).

ولا بد من الإشارة إلى أن ردود فعلي تجاه الموسيقى الطليعية متفاوتة في إيجابيتها وسلبيتها. ولربما يبقى المعيار الأساسي هنا درجة الاقتراب من أو الابتعاد عن المقامية tonality. فلم تكن طليعية كلود

ديبوسي (١٨٦٢-١٩١٨) في مقطوعته قيلولة الفون L'apres-midi d'un faune صدمة بأي شكل من الأشكال، بل جرعة تقنية حديثة مستعذبة. وكذلك الحال مع (شعائر الربيع) لسترافنسكي، التي سجلت انعطافاً في إيقاعيتها «المستفزة» للأذن إلى حد ما. لكن الأمر يختلف عند الابتعاد أكثر عن المقامية أو الاقتراب أكثر باتجاه اللامقامية. وهذه الحساسية تبدأ مع موسيقى شونبرغ (١٨٧٤-١٩٥١)، والبن بيرغ (١٨٨٥-١٩٣٥)، وأنطون فيبرن (١٨٨٣-١٩٤٥)، أي الموسيقى الاثنتي عشرية أو التسلسلية serial music، تلك الموسيقى التي غلّبت الجانب الرياضي في العلاقة بين النوطات على الجانب السمعي (الذي تستعذبه الأذن). وجاء پيير بوليز وشتوكهاوزن فزادا الطين بلّة في مضيّهما أبعد في تقنية الموسيقى التسلسلية إلى حد أنها وُصفت بتجردها عن المشاعر الإنسانية: كان هناك كلام كثير على «البحث»، وكثير من الرياضيات في كتاباتهما التقنية. ويومذاك كتب بوليز: «إن أي موسيقي لم يشعر -ولا نقول يفهم، بل يشعر حقاً- بضرورة اللغة التسلسلية لا فائدة ترجى منه». وبلغ شتوكهاوزن ذروة التقنية التسلسلية في مقطوعته Punkte التي أطلقت العنان للموسيقى التنقيطية، تلك الموسيقى المؤلفة من نقط صوتية منعزلة، كالجزر. لكنه سرعان ما فطن إلى محدودية ذلك، فألف Kontra-Punkte كنقيض لها، وهي تستند إلى نظام المجموعات بدلاً من النقط. وفي Gruppen (مجموعات) التي ألفها في ١٩٥٥-١٩٥٧ توسع في البعد المكاني للمعزوفة، حيث استعمل ثلاث أوركسترات في ثلاثة مواضع مختلفة تؤدي هذه المقطوعة بإيقاعات مختلفة، وقد تم تنفيذها تحت قيادة ثلاثة أشخاص. وطبق هذا الاستخدام المكاني المتعدد

في الموسيقى الإلكترونية أيضاً، حيث وضع عدة مكبرات صوت في أماكن مختلفة، لمقطوعته (أغنية الشباب). وعلى غرار ذلك ألف بوليز (شعر من أجل القوة) لأصوات الكترونية وأوركسترا موزعة على نحو حلزوني. وفي مقطوعته carré (المربع) في (١٩٥٩-١٩٦٠) استعمل شتوكهاوزن أربع أوركسترات.

وقبل ذلك مضت موسيقى أوليفييه ميسيان (ولد في ١٩٠٨ وتوفي في ١٩٩٢) قدماً في عالم الإيقاع، أو كما قال هو: «علينا أن لا ننسى أن العنصر الأول والأساسي في الموسيقى هو الإيقاع، وأن الإيقاع هو في المقام الأول تغير العدد والزمن» متأثراً بإيقاع الموسيقى الهندية، والأوزان العروضية في الشعر الإغريقي، وموسيقى الغاملان Gamelan الأندونيسية، لا سيما في سمفونيته الطويلة Turangalila (١٩٤٦-١٩٤٨) التي تحمل عنواناً سنسكريتياً.

إن سريالية ميسيان في شعره الذي ألفه لعدد من مؤلفاته الموسيقية، إلى جانب موسيقاه التي توصف بغنى بُعدها الهارموني واللوني، وغرامه بالطبيعة وأصوات الطيور، إن ذلك كله يسهم في إضفاء هالة من العظمة على موسيقاه، ويغري السامع بأن ينشد فيه نبياً موسيقياً.... وعلى أية حال وجدتني أُقبل بحماس على موسيقى ميسيان، وجون كيج، وشتوكهاوزن، وبوليز (لذكائه الرياضي، لكنني استبعدته بعد أن استمعت إلى نموذجين من موسيقاه، كانا مفرطين في تقنيتهما الرياضية إلى حد الإملال). ولربما تبقى توارانغاليلا ميسيان و«طيوره» لها وقعها الجميل والمدهش على أذني، لكن ليس دون إملال أيضاً.

أما جون كيج فأشهد أنني أقبلت على موسيقاه بفتور أول الأمر، في ضوء ما نشأ لديّ من انطباع عن محاولاته الفوضوية في العقود الأخيرة. لكن نظرتي إليه تغيرت كثيراً بعد أن استمعت إلى النماذج المبكرة من موسيقاه. والحق أن جون كيج لا يملك رصيداً موسيقياً كبيراً. فحتى سوناتاته الست عشرة، مضغوطة أو قصيرة تذكّر بسوناتات سكارلاتي القصيرة ذات الحركة الواحدة، وليس بالسوناتا الألمانية المعروفة ببنائها العريض المؤلف من أربع حركات. ومع ذلك فإن سوناتاته توصف بأنها مشحونة بطاقة تعبيرية، وغنية في أبعادها كما في محتواها الموسيقي، وإن كان بعضها يبدو ستاتيكياً، لكن مع اتساع فضائي كما يقول أحد النقاد. وهناك نزعة مينيمالية واضحة في بعض هذه السوناتات، لكأنّها استبقت الحركة المينيمالية في الستينيات.

وقد استمعت إلى ست من هذه السوناتات (متفرقة)، فاعجبت بها بدرجات متفاوتة، بلغت الذورة مع السوناتتين الرابعة عشرة والخامسة عشرة. فمع أن هاتين الأخيرتين لا-رومانتيكيتين، إلا أنهما معبرتان جداً وقد اعتبرهما كثير من النقاد رائعتين. هناك لحن أساسي -على البيانو- كأنه ينبع من أعماق الروح بدندنته الشاعرية العذبة التي تمزق نياط القلب، يتكرر بلا انقطاع تقريباً في السوناتتين، وتتداخل معه ضربات أخرى، متقطعة، على البيانو، بإيقاع مختلف ومتعارض مع الأول حتى في الجرْس... هذان الصوتان يورثان انطباعاً بلغتين مختلفتين.... إن ذلك كله يضفي على هاتين السوناتتين أهمية متميزة، رغم قصرهما. وقيل إن جون كيج اكتشف في أثناء تأليف هاتين السوناتتين أن هناك صوتين يتحاوران في عالمنا الداخلي هما صوت الجهاز العصبي، وصوت الدورة الدموية.

لكن هذه المؤلفات الموسيقية «الجادة» ليست سوى التماعات بين رصيده الفني الذي خرج في العديد من نماذجه عن نطاق الموسيقى. ولعل استاذه -لمرحلة قصيرة- أرنولد شونبرغ كان على صواب تماماً في قوله: إن جون كيج ليس موسيقياً، بل مخترعاً عبقرياً. والظاهر أنه حتى في اختراعاته كان عابثاً؛ فموسيقى الماء (١٩٥٢) ألفتْ لعازف بيانو يسكب ماء من قدور، وينفخ في صافرات تحت الماء، ويلعب الورق ويحرك مؤشر الراديو على غير هدى، الخ.

وفي ١٩٦٤ تم أداء Atlas eclipticalis في نيويورك بقيادة ليونارد بيرنشتاين، وربطتْ ميكروفونات مع كل آلة، ووزع الصوت على ستة مكبرات صوت في أماكن مختلفة من الصالة. لكن معظم الحاضرين خرجوا عند الأداء الأول، وفي الأداءات التالية عمد أعضاء من الفرقة الموسيقية إلى إطلاق أصوات هسيس وحاولوا تخريب الحفلة.

أما مقطوعة «٥'٥» (١٩٦٢) فهي عبارة عن عملية إحضار وتقطيع الخضروات، ثم وضعها في معصرة كهربائية، وشربها، وتضخيم أصوات هذه العملية.

وأما المقطوعة المسماة HPSCHD (١٩٦٩)، ولعلها اختصار لكلمة harpsichord، فقد «ألفها» بالاشتراك مع ليجارين هيلر، وهي عبارة عن كوكتيل من عدد من آلات الهاربسيكورد لسبعة عازفين يعزفون عليها في آن واحد موسيقى لموتسارت، وبيتهوفن، وشوبان، وشونبرغ، وهيلر، وجون كيج، مكيّفة الكترونياً، مع واحد وخمسين شريطاً (كل على هواه)، وسلايدات، وأفلام تعرض. استمعتُ إليها مسجلة، فبدت لي مجرد ضوضاء، أو ضجيج ليس إلاّ.

أما كارلهاينز شتوكهاوزن فإن تجاربه الموسيقية تختلف. وهو الآخر بدا لي، بفضل موهبته كموسيقي لامع، وبفضل بحثه الدائب عن أصوات جديدة غير مطروقة، مهدياً موسيقياً منتظراً، وإن موسيقاه هي الموسيقى «الأخرى» التي أبحث عنها. كان هو -على الأقل- يوحي بذلك. وكان يُعتبر، أو يعتبر نفسه بيتهوفن هذا الزمان. وكنت أتطلع بفضول زائد إلى محاولاته التجريبية المتجددة، وأصغي إلى آرائه باندهاش:

«كل منا، كما تعلمون، إنسان ذو مستويات شتى. أنا لديّ مركز جنسي، وثلاثة[؟] مراكز حيوية -ما بين العضادتين من عندي-، ومركزان[؟] ذهنيان، ومركز ما فوق طبيعي[؟] يتناغم مع لون معين من الموسيقى، كما أستطيع أن أجعل مركزي ما فوق الطبيعي يتناغم مع لون آخر من الموسيقى.... وبالتالي فمن الأفضل أن يستمع المرء إلى موسيقى ترتقي به إلى اسمى مما هو طبيعي».

بدت لي تطلعاته هذه مثيرة للاهتمام، ما لم تصدر عن نرجسية (هو متهم بها) أو جعجعة. فهو في Telemusich وفي Hymnen يطلب من العازفين أو القائمين بأدائهما أن يكونوا على استعداد دائماً لسماع نداء مجهول. هذه الرغبة في التعبير عن المجهول تثير فضولي كثيراً. وكذلك رغبته في إضفاء أبعاد ميتافيزيقية على موسيقاه. وأعجبتني تجربته مع آلة التام تام. يقول شتوكهاوزن: «اشتريت آلة تام -تام كبيرة من معرض الآلات الموسيقية في فرانكفورت. الآلة تدعى gong، لكن التسمية الصحيحة هي تام-تام. قطر هذه الآلة يبلغ خمس أقدام، ويمكن أن تصدر أصواتاً من ضربة واحدة تدوم أكثر من دقيقة.

هناك آلة تام-تام معلقة في حديقة منزلي. لم يكن بوسعي وضعها في غرفة الجلوس، لأنها كبيرة جداً. وكلما خرجت إلى الحديقة كنت آخذ معي قلماً أو مفتاحاً، وأحكها به أو أنقر عليها بأصبعي، أو بحصاة، أو أخط عليها بالحصاة، ثم أقرب أذني من السطح، فأسمع ألواناً غريبة من الذبذبات الصوتية.

ذات يوم طلبت من التقني الذي يعمل معي في اجتراح موسيقى الكترونية في راديو كولون، أن يأتي بفلتر (الكتروني)، وهو آلة بديعة يمكن أن تصدر عنها أصوات شبيهة بآلة موسيقية، وطلبت منه أن يأتي بأدوات تقنية إلكترونية أخرى. ووضعت جهاز التسجيل في غرفتي وأعددته لاستلام الأصوات التي يجترحها في الحديقة. ثم حملت سلة وملأتها من المطبخ بكل ما وقع تحت متناول يدي من أدوات: ملاعق، أقداح، أشياء مطاطية، ساعة لضبط وقت تسخين البيض، ملاعق خشبية، الخ. وحملت مكبر صوت بيدي أيضاً وذهبت إلى الحديقة حيث آلة التام-تام. ثم شرعت باستعمال هذه الأدوات الواحدة بعد الأخرى، خدشاً، وحكاً، وقرعاً. وكنت في الوقت نفسه أحرك المكبرة بصورة عفوية، باتجاهات مختلفة. وكان ذلك كله يسجل على المسجل في غرفة الجلوس تحت إشراف زميلي التقني. سجلنا زهاء عشرين دقيقة، ثم استمعنا إلى ما سجلناه. كان مذهلاً إلى درجة أننا عانقنا بعضنا بعضاً... كانت هناك أصوات حيوانية لم يسبق لي أن سمعت مثلها، وكذلك أصوات غريبة أخرى لم أتخيلها أو أكتشفها سابقاً، طوال الاثنتي عشرة سنة التي أمضيتها في ستوديو الموسيقى الالكترونية.... في ضوء هذه التجربة ألفت المقطوعة Mikrophonie 1.

هناك الكثير من الأصوات العجيبة التي يمكن الحصول عليها من آلة التام-تام، بعد تكبيرها، وتنقيتها..... فالميكروفون لم يعد آلة سلبية لإنتاج أصوات بالغة الدقة؛ إن بالوسع جعله آلة موسيقية لها طابعها الخاص».

وهذا، على أية حال، أكثر إيجابية أو «إبداعاً» من محاولات جون كيج «السلبية»، كتسجيل ذبذبات منفضة السكاير:

«انظر إلى منفضة السكاير هذه. إنها في حالة ذبذبة. إننا واثقون من ذلك، وبوسع عالم الفيزياء أن يبرهن لنا ذلك. لكننا لانستطيع سماع هذه الذبذبات. عندما ذهبت إلى الغرفة الخالية من الأصداء، استطعت أن أسمعها... أسمع حياتها الداخلية».

أعترف أن هذه المحاولات حركت عندي رغبة للتأليف «الموسيقي»، لأنها تشجع حتى من لا يملك موهبة موسيقية على أن يصبح موسيقياً، فالأمر لا يتطلب أذناً موسيقية شديدة الرهافة، ولاتعلُّم الصولفائية والعزف على آلة أو أكثر، ولادراسة التأليف الموسيقي وفن الهارموني والكنتربنط، ولا هم يحزنون. بل بوسعك اجتراح أصوات عجيبة عن طريق الحك والخدش والقرع على مثل هذه الآلة وغيرها، التي تعامل معها شتوكهاوزن... هنا اليوطوبيا الموسيقية إذاً... فن بلا مؤهلات... أو فن بلا مؤلفين. لست بحاجة إلى أن تكون موسيقياً لتأليف الموسيقى. فهل سيتحقق حلم بعض المفكرين حول زوال الحدود بين الفنان ومستهلكي الفن؟ وهل سيكون الارتجال غاية الفن ونهايته؟ يقول پول غريفتس:

«إن تأريخ الموسيقى هو تأريخ عازفيها الذين يتجاوزون دائماً ما

كانوا يتصورونه حدوداً... كانت البراعة الفنية الفائقة في المراحل السابقة تندرج في نطاق مقدرة المؤلف-العازف، أو العلاقة المتينة بين المؤلفين والمنفذين، كما هو الحال مع برامز ومُولفيلد أو سترافنسكي ودُوشكن. أما الآن فالموسيقى تمر في حالة من التطرف. لقد كانت الموسيقى الجديدة في الستينيات من قرننا موسيقى متطرفة في مطاليبها أكثر من أية مرحلة سبقتها. إن التحول السريع في تقنية التأليف تمت موازاته بالتطوير السريع في الآلات والأصوات، ذلك التطوير الذي قضى على طموح المؤلفين الموسيقيين أنفسهم، لأن العازفين بدأوا يشعرون أن المؤلفين لم تعد لهم ضرورة، وأن البراعة الفنية الفائقة تظهر في أفضل صورها عند الارتجال» كتابه المشار إليه، ص١٩١.

وقد تصاعدت النزعة نحو الارتجال الموسيقي مع ظهور الاتجاهات الثورية والراديكالية اليسارية في الستّينيات من قرننا (حوادث ١٩٦٨في فرنسا وألمانيا). لكن أسبابها كانت موسيقية بالأساس. فمنذ ١٩٦٣ قال فرانكورايفانغليستي (١٩٢٦- ١٩٨٠) الذي كان من بين أعضاء تجمّع دارمشتات (جماعة شتوكهاوزن وبوليز، الخ). إن الاستمرار على التأليف الموسيقي يعني أن يكرر الموسيقي نفسه. ومنذ سنة ١٩٦٥ كانت حفلاته الموسيقية تقتصر على الارتجال فقط. وبلغت هذه النزعة ذروتها في أواخر الستينيات، لا سيما في حوادث ١٩٦٨.

فهل يعني هذا نهاية عصر النوطة، ونهاية عصر الأشكال الموسيقية، وإلغاء الموسيقى المقامية بالكامل؟

دافيد شارل: -ثم إنك رفضت الموسيقى المقامية منذ البداية؟

جون كيج: لأن الضوضاء لا علاقة لها بالكادينزات [Cadance: أي

عمل موسيقي لحني أو هارموني يشتمل على نهاية لها صلة منسجمة مقامياً مع البداية].

وقد حاول موسيقيون عديدون قبل جون كيج تجاوز المقامية، وفي مقدمتهم ماتياس هاور (١٨٨٣-١٩٥٩)، وآرنولد شونبرغ (١٨٧٤-١٩٥١)، مبتكرا الموسيقى الاثنتي عشرية اللامقامية. ويعتقد أنتوني بيرجس في كتابه (موتسارت وعصابة الذئاب) بأن عصر اللحن انقضى، وربما لن يعود مرة أخرى. ويؤكد أن موت اللحن بدأ مع الموسيقى التسلسلية (موسيقى شونبرغ، والبن بيرغ، وانطون ڤيبرن). بل إن شونبرغ نفسه قال: إن السلّم الدياتوني diatonic scale، أي السلم القوي، أو الطبيعي، أو المقامي، استنفد أغراضه منذ ١٨٦٥، وهي سنة تأليف أوبرا تريستان وايزولده لفاغنز. وعلى غرار ثيودور أدورنو، كما سنرى فيما بعد، يرى أنتوني بيرجس، الروائي والموسيقي البريطاني، أن المقطوعة الموسيقية اللامقامية تورث انطباعاً في الأذن والدماغ على حد سواء، أنها تعكس واقع الانهيار الاجتماعي (الغربي)، وهو واقع عصرنا الراهن. لذلك يشعر بيرجس بتأنيب الضمير إذا عاد إلى موسيقى موتسارت، التي كانت تعبر عن المجتمع في مرحلة تقدمه. ويشعر بتأنيب الضمير بشأن السلّم الدياتوني، سلم دو، ري، مي، الذي يعبر عن عصر الثقة. ويشعر بتأنيب الضمير بقبول فرضية شونبرغ - اللامقامية- بعقولنا ورفضها بأفئدتنا وحواسنا. والمفارقة أو المأزق: «أننا نشعر بحميمية تجاه موتسارت، لكننا نشعر على الفور أيضاً بأننا لسنا من جيل أوروبا الثورية. إننا إنما نمثل».

إنه لمأزق يمرّ به أو يعانيه الموسيقيّ المعاصر إذاً، في تردده بين

المقامية، المستعذبة، التي تحمل أنفاساً «ماضوية»، وتجاوزها الذي تقتضيه مستلزمات الحداثة. لكن أنتوني بيرجس يفضل اختيار البديل الثاني في قوله: «إذا أراد موسيقي [معاصر] جادّ أن يؤلف، مثلاً، كونشرتو على الأوبو فإنه سيتردد في استعمال المقامية بمركباتها الصوتيةالمتوافقة، وسيجد نفسه محرجاً أمام النقاد وسخريتهم إذا لم يحاول تخطي پيير بوليز. هناك أساليب موسيقية كثيرة متوافرة للتعبير الموسيقي، ربما كثيرة جداً، لكن أياً منها لا صلة له بالماضي إلاّ في نطاق ضيق: اللامقامية، المقامية المتعددة، السلّمية المتعددة، ما بعد السلّمية، الأفريقانية، الهندانية، المينيمالية، الكيجية (نسبةً إلى جون كيج)، والقائمة لا تنتهي». ويصر على أنه ليس هناك موسيقي يستطيع أن يسير على الدرب الذي سلكه مونتيڤيردي وموتسارت، ربما باستثناء غوستاف مالر العصابي [١٨٦٠-١٩١١] الذي يستطيع ردم الهوة بين مجتمع ميت وآخر حي، على حد تعبير بيرجس.

لكن بيرجس، وغير بيرجس، لم يستطع حل هذا الإشكال أو المأزق الذي يؤرق الموسيقي المعاصر، بجرة قلم. فالموسيقي الطليعي يبقى يعاني من عزلة بالمقارنة مع سلفه من الموسيقيين الذين عاشوا في عصر المقامية. وقد عبّر الموسيقي المجري المعاصر جورج ليغيتي Georgy Legeti (ولد في ١٩٢٣) عن حيرة أبناء جيله (من الموسيقيين) بهذا الشأن، في قوله: «لن أستطيع أن أؤلف أوبرا تقليدية؛ الشكل الفني الأوبرالي بالنسبة لي غير وارد اليوم، إنه ينتمي إلى حقبة تأريخية تختلف كلياً عن الحس التأليفي الراهن».

ويُعتبر ماوريسيو كاغل Mauricio Kagel (ولد ١٩٣١)، إلى جانب

ليغيتي، مبتكر ما يسمى بضد الأوبرا، فقد استعمل العناصر الممكنة كلها التي تسهم في عمل الأوبرا-الفنانين، الفرقة الغنائية، الأوركسترا، فرقة الباليه، المشاهد، الملابس-بصورة مضادة، تُزري بالنهج التقليدي، أو تتجاهله، أو تخالفه. أما موسيقى المسرح عند شتوكهاوزن فهي جادة وحافلة بالاحتمالات، مع أن فيها ما هو ضد أيضاً. لكن ليغيتي يؤكد أيضاً: «لا أعني بالمرة أنني لا أستطيع تأليف شيء يدخل في إطار متطلبات دور الأوبرا [التقليدية]».

ثم سرعان ما استُهلكت مرحلة «ضد الأوبرا». ولم يجد ليغيتي بداً من الإشارة إلى أن المؤلفات الجديدة ينبغي أن تكون «ضد-ضد-الأوبرا». وهذا قد لا يعني سوى العودة إلى المقامية إذا علمنا أن الأوبرا اللامقامية دخلت في أزمة، مثل أوبرا Erwartung لشونبرغ، وأوبرا Wozzeck لبيرغ.

وهذا الكلام قد يُجيّر لصالح ما بعد الحداثيين، لأنه يلتقي مع زعمهم بسقوط الحركات الطليعية Avant-Guarde، المحسوبة على الحداثة.

وعلمت أيضاً، أو هكذا قرأت، أن جون كيج وشتوكهاوزن يُعتبران الآن موسيقيين ما بعد حداثيين. فاختلط الأمر عليَّ، وبات عليَّ أن أعيد النظر مجدداً بموسيقى كيج وشتوكهاوزن، وما يسمى بموسيقى الحداثة وما بعد الحداثة.

وهكذا أمضيت غير يوم في مكتبات لندن الكبرى مثل «فويلز» و«الكتب» إلخ، ومكتبة Water stone، ومكتبة Dillons، أبحث عن مؤلفات تعالج حكاية الحداثة وما بعد الحداثة في الفن، والموسيقا والفلسفة. فعثرت على عدد من الكتب اقتنيت ثمانية من بينها، أحدها

كان ضد موضوع ما بعد الحداثة، للناقد البريطاني الماركسي تيري إيغلتون Terry Eagleton . ولم أقاوم الرغبة أيضاً في شراء كتاب آخر لا صلة له بالموضوع، لكن عنوانه اجتذبني أكثر، في واقع الحال، من موضوع ما بعد الحداثة، لأنه حرك عندي نوستالجيا إلى يوتوبيا مفقودة.. هذا الكتاب هو (الاشتراكية في عصر الارتياب) للكاتب الأميركي الراحل مليباند.. ولحسن الحظ اكتشفت فيما بعد أنه يتطرق أيضاً إلى ما بعد الحداثة.

توزع اهتمامي الآن بين الاشتراكية، المأسوف عليها، وما بعد الحداثة، لأن كتاب مليباند هذا شدّني إليه كثيراً، وشعرت كأنه هبط عليّ من السماء. فاتخذت قراري بقراءته قبل كل شيء. لكنني رأيت قبل ذلك أن أتصفح ببليوغرافيا الكتب ذات الصلة بما بعد الحداثة... وكانت نزهة والحق يقال. دونت من بينها، وهي كثيرة جداً، العناوين التي أثارت فضولي:

جُمَلٌ لا تُحكى؛ متعة النصّ؛ دكتور كوبرنيكوس؛ حكاية الخادمة؛ طريق للذهاب فقط؛ طريق للإياب فقط؛ السريالية؛ آخر طلقة عند الإنتلجنسيا الأوروبية؛ انهيار عصر الحداثة؛ حكاية الأفكار الضائعة؛ ألس لا تريد؛ المثقفون والسلطة؛ ضد-أوديب؛ غريبون معكرونيون؛ شظايا الحداثة؛ كابوس في شارع ماديسون؛ ما بعد الحداثة والإسلام؛ مرايا بلا فضة؛ معنى الميتا-رواية؛ مافوق الرواية؛ الرواية الآن.... وغداً؛ شقيقات شكسبير؛ تقطيع أوصال أورفيوس؛ الحداثة مشطورة شطرين؛ جيوش الليل: التأريخ كرواية، الرواية كتاريخ، ...الخ.

لست أدري لماذا اجتذبني عنوان «شقيقات شكسبير» بصفة خاصة، ربما لأنني كنت أود أيضاً لو كانت هناك شقيقات لباخ، أو بيتهوفن، أو

ديبوسي، ثالوثي المفضل. على أنني اعترف أن حماستي ما بعد الحداثية، وحتى الموسيقية، فترت إلى حد ما، بعد اكتشافي الاشتراكية في عصر الارتياب.

كان لمستهل مقدمة الكتاب أثره في انتعاش مزاجيتي السياسية بعد أن انتكست منذ انهيار المعسكر الاشتراكي: «هذا الكتاب يستند إلى فرضيتين أساسيتين؛ الأولى: هي أن الرأسمالية تقف الآن عقبة كأداء أمام الخلاص من الشرور التي تمخضت عنها في سياق تطورها. والثانية: هي أن هناك بديلاً اشتراكياً للرأسمالية من شأنه أن يجعل حل هذه المشكلات ممكناً».

لكن المؤلف لم يكن لديه ما يقدمه للقراء من اقتراحات أو حلول للتخفيف من خيبة أملهم الكبرى، فهو يعترف بأنه يتخذ موقفاً أقل «طوباوية» بكثير مما هو ممكن، حتى على المدى البعيد، وأنه يعتقد أيضاً بأن صيغة اشتراكية أخرى أكثر نضجاً، ليست مرشحة لأن ترى النور قبل فترة طويلة من الزمن. لكنه إذا نظر إلى الاشتراكية على أنها تنطوي على مساعٍ حثيثة لتطوير أهدافها، فإن الآفاق، لأسباب سيتطرق إلى ذكرها، كالحة تماماً، كما يبدو، وأن الظروف مؤاتية الآن لتهيئة الأجواء، على الأقل في إطار المناقشة المعقولة، لجعل هذه التطورات ممكنة.

هذه المنطلقات جعلتني أسلس قيادي لهذا الكتاب، وأنسى -إلى حين- همومي المستقبلية. فقرأت الفصل الأول، وعنوانه «مرافعة ضد الرأسمالية» بارتياح أيضاً. لكن الفصل الثاني، وعنوانه «تطلعات الاشتراكية» ثلم شيئاً من إعجابي بالكتاب ومؤلفه، عندما قرأت الكلمات الآتية: ليس لدى الاشتراكيين مبرر لأن يتفجعوا على زوال

النظام القديم [يقصد الاشتراكي]، لكن لديهم المبرر الكافي لأن يحزنوا على فشل ميخائيل غورباتشوف الفاجع في تحقيق انتقال من القيادة المتسلطة لمرحلة بريجنيف إلى شيء يشبه الاشتراكية الديمقراطية».

توقفت هنا ملسوعاً لأنني وجدتني أختلف مع المؤلف في تقويم مرحلتي بريجنيف وغورباتشوف. فعندي أن الآية مقلوبة تماماً، بصرف النظر عن الجمود والتحجر في سياسة واقتصاد العهد البريجنيفي، وانفتاح العهد الغورباتشوفي البيريسترويكي. فالأول -أي بريجنيف- لم يفرّط بالاشتراكية، في حين تآمر الثاني عليها، ونسف المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفييتي، بنيّة ظاهرها حسن، وباطنها كارثي.

وعادت إليّ كآبتي السياسية من جديد، فكففت عن مواصلة قراءة الكتاب بأمل العودة إليه في مناسبة أخرى. وأقبلت على عالم ما بعد الحداثة بهمة عالية.

أمضيت أسابيع مع الكتب التي تزودت بها، وهي: ثقافة ما بعد الحداثة لستيفن كونور؛ سوسيولوجية ما بعد الحداثة لسكوت لاش؛ نظرية ما بعد الحداثة: استجواب نقدي، تأليف ستيفن بيست ودوغلاس كيلنر؛ من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: أنطولوجيا، إعداد لورنس كاهون؛ قارئ ما بعد الحداثة، إعداد تشارلس جنكس؛ شاعرية ما بعد الحداثة (تأريخ. نظرية. رواية)، تأليف لندا هتشيون؛ الثقافة الاستهلاكية وما بعد الحداثة، لمايك فَذَرْستون؛ أوهام ما بعد الحداثة، تيري إيغلتون.

كنت أقرأ في غير كتاب في آن واحد، وهي عادة درجت عليها منذ عهدي بالقراءة تقريباً. وأشهد أن فهمي موضوع ما بعد الحداثة، رغم تعدد المصادر وتنوعها، كان بطيئاً جداً، لضعف القدرة على التركيز

عندي في الآونة الأخيرة، بحكم تقدم السن وتراكم الهموم العراقية. وكان هذا يقتضيني أحياناً أن أعيد قراءة فصول بأكملها غير مرة، إذا أخذت في الاعتبار وعورة الموضوع ووعورة مصطلحاته العجيبة، الغريبة، التي خلطت عليّ حساباتي، واستعصى عليّ فهمها حتى بعد الشرح والإيضاح. ولا أكتم أنني جعلت أشك في قواي الذهنية، ودخل في حسباني أنني عيي الفهم قد لا أصلح لهذه المهمة. وتجسدت المشكلة مع لغة ما بعد الحداثة: كانت شيئاً يونانياً لا يفهم، كما يقول المثل. تصوروا أنني وجدتني عاجزاً عن فهم مصطلح «الخطاب» -وهو سابق لحقبة ما بعد الحداثة- حتى بعد شرحه، فما بالكم بمصطلحات أخرى ما أنزل الله بها من سلطان؟

لكنني لم أفقد الأمل تماماً. فكرت في الرجوع إلى مصادر مكتوبة باللغة العربية لأطلع على معاني هذه المصطلحات بلغتنا الجميلة، على حد تعبير فاروق شوشة، على ما أظن، فهرعت إلى مكتبة الساقي في شارع (ويست بورن) في لندن، عسى أن أجد ترجمات أو مؤلفات عن فلسفة ما بعد الحداثة باللغة العربية. ولحسن الحظ عثرت على كتابين، أحدهما بعنوان (مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة) وهو مترجم، والآخر بعنوان (مابعد الحداثة: انفجار عقل أواخر القرن...الخ) وهو مؤلف.

حقاً، لقد استمتعت بقراءة المقاربات. أمّا الكتاب الآخر، أعني به: ما بعد الحداثة: انفجار... إلخ، فقد عقّد عليَّ المهمّة كثيراً، مع أنني استمتعتُ به أيضاً. فهو بين أن يُبقي المصطلح الأجنبي على نطقه الأجنبي مع التعريب أحياناً، أويترجمه إلى عربية أكثر تعقيداً والتباساً، مثل كلمة «القضييوية»، فأجدني في حيرة هذه المرة أمام مصطلحنا

العربي. هل «القضيـيـوية» هذه هي المقابل لكلمة Problematization، أم ماذا؟ وكيف أميز بين «المحاجـجة» و«التحجيج» في قوله: «الخطاب الفلسفي هو خطاب لغوي، يعتمد على الحجة والمحاججة والتحجيج الذي يختلف بالنوع والجنس عن المنطق؟» وكيف أفسر: «الاخـتـلافي الخلافي؟» و«اختلافياً متخالفاً؟» و«المسافة كما قلت اختلافانية اختلافية لأنها وجودية منوجدة. فالاختلاف هو الظهور المتظاهر والمنكشف للاختلافانية المتوارية وراء الشيء...»، و«إن ربط الجمالانية بالعقلنة والتعقل والمعقولية والعقلانية هو ما تصوب له ميتافيزيقا الجمال...»، و«إن فكر الفكر المتفكرن في فكره يجمّد هذه التشظيات ويرفعها لمواضيع ذاتية بالذات وللذات؟».

عدت إلى النصوص الأجنبية، والعود أحمد، مع تثميني الجهد الكبير الذي بذله مؤلف الكتاب العربي في محاولة تطويع لغتنا الجميلة لاستيعاب هذه اللعبة المصطلحاتية الجديدة.

لكنني وجدتني مرة أخرى أتخبط في دنيا المصطلحات. فقد دوخني التفنن في اجتراحها، والغرام بنحت الفعل من الاسم، وتداعي أو توالد أو تناحُت النحت بما يدخل في باب ما بعد النحت، أو تقاسيم نحتية على المفردة (العجينة). ودوختني حكاية الـ «ميتا meta»، فهي تارة تعني، أو هكذا أفهمها، مابعد، وتارة تعني «كبير» أو «كبرى»، كما في meta narrative، التي تعني grand narrative، لكنها في الميتافلسفة ربما تعني فلسفة الفلسفة ، على ما يقال.ولست أدري ولا المنجم يدري ما هي هذه، أو ماذا يراد بفلسفة الفلسفة، وهي عنوان أيضاً لمجلة أميركية أنشئت منذ ١٩٧٠، أعني metaphilosophy.

وإذا تجاوزنا مشكلة (أو إشكالية، أو مشكليات) اللغة والمصطلح، فقد اعتاص عليّ الوضع الفلسفي بالذات. ذلك أنني وجدت جُل ما في الفلسفة ما بعد الحداثية، يقف على طرفي نقيض مع ما أومن به أو مع كل ما يشكل عالم تكويني الثقافي والمعرفي والنفسي. فما بعد الحداثة رفض للعقلانية، والتنويرية، والتطلعات الكبرى، والأحلام الطوباوية، والنزعة التقدمية، ومكافحة قوى الشر. وتمجد الشيزوفرينيا، والتفكيكية، والتجزيئية، والاختزالية، والعدمية، والفوضوية، وتتبنى غيبية جديدة، إلخ، إلخ. هذا إلى أن ما بعد الحداثة تنعى على الحداثة أنها تلهث دائماً وراء الجديد، وتهزأ بنزعتها الطليعية.. كنت أحسب أن ما بعد الحداثة هي فعلاً ما بعد الحداثة، أي تجاوز لها، فإذا بها كوكتيل عجيب من الماضي والمستقبل دون الحاضر، أو دون الماضي القريب: كل شيء مباح عدا الحداثة.

ودار رأسي سبع دورات حين قرأت في كتاب (قارىء ما بعد الحداثة) لتشارلس جنكس Charles Jencks، وهو من إسهامه وعدد من المفكرين والنقاد ما بعد الحداثيين، قوله عن ليوتار، الفيلسوف الفرنسي ما بعد الحداثي: «إنه يؤكد بقليل من المنطق، وبلا سويّة، على أن أي عمل يمكن أن يصبح حداثياً فقط إذا كان ما بعد حداثي في المقام الأول... وهكذا فإن ما بعد الحداثة، في هذا الإطار، ليست حداثة في نهايتها بل في مرحلة نشوئها.....».

ثم دار رأسي سبع دورات أُخر عندما قرأت في كتاب (ثقافة ما بعد الحداثة) لستيفن كونور ما يلي:

«كان على جنكس Jencks أن يتغلب على عقبة محيرة جداً هنا،

لكي تكون ما بعد الحداثة «جديدة» بكل ما في الكلمة من معنى (وليس «قديمة» كالحداثة المتأخرة)، عليها أن لا تجاري الحداثة في تمسكها بالجديد، بل أن تستعيد أو تُبقي الصلات بالماضي. لكي تكون جديدة بكل ما في الكلمة من معنى، ينبغي على ما بعد الحداثة أن تكون قديمة. ومع ذلك، كما يُصرّ جنكس، لا ينبغي، أيضاً، ربطها بالابتعاثية revivalism المباشرة. إن ما بعد الحداثة تُعَرَّف، من ثم، في إطار ذلك الفضاء المعقد بين الجديد-القديم والقديم-الجديد، وهذا يعني أنه لم يعد هناك فضاء غير قابل للمناقشة يعتبر «جديداً» بصورة خالصة مما يكون بوسع فن العمارة أن يقفز إليه ببساطة».

هذا الكلام ظل مستغلقاً على فهمي، أو لم أفهمه تماماً إلا بعد قراءة الكلمات الآتية في كتاب (الموسيقى الحديثة وما بعد) لپول غريفتس:

«باتت العودة إلى الماضي ظاهرة متواترة في الموسيقى الغربية... وفيما كانت الكلاسيكية الجديدة[بعض محاولات سترافنسكي وپول هندميث وبروكوفييف وآخرين] بديلاً عن الموسيقى التسلسلية serialism -لكنها لا تزال بديلاً إلى الأمام- فإن ما بعد الحداثة. (ليس أسلوباً، ولاحركة، بل مجرد إعلان عن أين نقف) أُخذت بعين الاعتبار كرد على الحداثة. إن الموسيقيّ ما بعد الحداثي حُرّ في أن يصنع أي شيء باستثناء أكثر أنواع الموسيقى تطوراً في المئة سنة الماضية، لكأن *الحداثة كانت هي العدو*».

وجدتني هنا في حيرة من أمري. فما بعد الحداثة تبدو، والحال هذه، محافظة أكثر من الحداثة، وأكثر منها تأنّياً(؟) الأولى -أي مابعد الحداثة- تراعي الذوق العام(؟)، في حين تتنكر له الثانية، أي

الحداثة(؟). الأولى تحترم الماضي وتقتبس منه، في حين تلهث الثانية دائماً نحو الجديد، حتى لقد بات الموسيقيون الحداثيون يجترحون أصواتاً أقرب إلى زعيق القردة، لمجرد كونها جديدة غير مطروقة. فهل أصبح ألما بعد ما قبل، والعكس بالعكس؟ لنستمع إلى پول غريفتس: «حتى الحاجة إلى الجديد لم يعد لها أهمية، ذلك لأنه أصبح ممكناً جداً منذ أوائل الثمانينيات، أن تؤلف شيئاً بارزاً على نمط المعارضة (عمل موسيقي يحاكي أسلوب أثرٍ سابق). لكن ماذا يعني پول غريفتس أيضاً في قوله: «في عالم ما بعد الحداثة، لم تعد الموسيقى تنتمي إلى المجتمع، بل إلى كل فرد بصورة منفردة، وموقعها ليس في صالة العرض بل في مخزن بيع الأسطوانات»؟

حقاً، لقد بلبلتني أحكام النقاد الموسيقيين الجدد، فهم يباركون - حيناً- نهاية عصر اللهاثات الطليعية، أو لهاثات الطليعة avant-guarde نحو الجديد الذي لا ينقطع، وطوراً يتحدثون -بأسى؟-عن «أن نهاية الاندفاعات الطلائعية تركت الموسيقى بلا مشروع مهم، وبلا توجه نحو الأمام». ويا لشدة تحذلقهم: «الانهيار الخلّاق أو الهستيريا الخلّاقة». ثم ما هي حكاية الميتا ـ أشكال في الميتا موسيقى؟.... لدهشتي، علمت أنها تعني الاقتباسات الموسيقية وموضتها قبل عشرين عاماً، ثم انحسارها على حين فجأة. لكن ما هي هذه التضمينات الموسيقية؟ لا بد أنها تحمل بُعداً نوستالجياً إلى الماضي. بالمناسبة، هل يصح القول: إن عند الحداثيين نوستالجيا إلى المستقبل؟ لا أعتقد أنني أتحذلق على غرار حذلقة النقاد الموسيقيين ما بعد الطليعيين. فالنوستالجيا إلى المستقبل تعني عودة إلى النزعة الطليعية. والشخوص إلى الجديد لا يمكن كبته أو

كبحه، لأنه من طبيعة الأشياء، هذا إن لم يقترن بعجرفة تجاه الماضي أو الحاضر. لكن كيف، وبأية لغة؟ بتجاوز المقامية، وحتى بييربوليز في لامقاميته المتطرفة، كما يريد انتوني بيرجس الذي يتحدث بحيرة عن تأنيب الضمير الموزع بين الامتثالية والطليعية بلا حدود؟

لنعد، على أية حال، إلى الموسيقيّ ما بعد الحداثي، الذي يجد نفسه حراً في تأليف أي شيء باستثناء أكثر أنواع الموسيقى تطوراً في المئة سنة الأخيرة.... هل يقتضيني هذا، أنا المستمع، أن أعيد النظر في اهتماماتي الموسيقية، إذا أردت أن أستجيب إلى عملية غسل دماغ ما بعد حداثية؟ وهل معنى هذا أن أعزل نفسي عن موسيقى المئة عام الأخيرة؟... مئة عام من العزلة؟ بالمناسبة، يقال: إن هذه الرواية ما بعد حداثية، أو فيها أنفاس ما بعد حداثية.

ليس تماماً، على ما يبدو، فالحساسية ما بعد الحداثية هي مع «أكثر أنواع الموسيقى تطوراً في المئة سنة الأخيرة». هناك هامش، أو هوامش، إذاً. لكن هذه الهوامش «الحداثية» التي لا تندرج في إطار أكثر أنواع الموسيقى تطوراً في المئة سنة الأخيرة، من تشمل من الموسيقيين، ومن تستثني؟ أحسب أنها تشمل موسيقيين من أمثال سترافنسكي، وشونبرغ، والبن بيرغ، وأنطون ڤيبرن، وحتى ميسيان، لأنهم لم يعودوا أكثر تطوراً ممن جاءوا بعدهم. أم أن شونبرغ يعتبر مرفوضاً أكثر من غيره، لأنه كان خير معبر عن موسيقى الحداثة حسب تنظير المفكر «الماركسي» ثيودور أدورنو؟ فبمقتضى أدورنو: إن موسيقى اليوم (قال هذا في الثلاثينيات) ينبغي أن تكون لا مقامية، لأن اللامقامية قبيحة، ومن شأن الموسيقى اللامقامية وحدها أن تخبرنا

بالحقيقة عن قبح وجودنا البائس. وهذا ينسحب على موسيقى شونبرغ. لكن، لنرَ ماذا يقول ليوتار، الفيلسوف ما بعد الحداثي عن شونبرغ.

يعتبر ليوتار شونبرغ حداثياً، بِقَدَمٍ في استيطيقية التمثيل reper-sentation وقدم أخرى في الاقتصاد الليبيدي(؟). ذلك أن موسيقى شونبرغ حداثية في «تجريديتها المسموعة، وحياديتها تجاه الفوارق النغمية الطبيعية .... وتعميم قاعدة استعمال النوطات الموسيقية في جميع أبعادها الصوتية، كما يقول ليوتار في:

Adorno comme diavolo, in: Des dispositifs, p 120.

لكن هذا «الموقف الراديكالي الجديد» الذي يتسم «بنقد من أعماق القديم، الكلاسيكي»، يبقى بحد ذاته «طقوسياً» كما يقول سكوت لاش في كتابه (سوسيولوجيا ما بعد الحداثة) (ص٩١)، لأن شكلانية شونبرغ هي الحداثة النموذجية بالمقارنة مع التمثيل الكلاسيكي و«التوجهات» ما بعد الحداثية. إن مركّبات شونبرغ الصوتية لم تعد تستجيب لحواسنا، بل هي مجرد «وحدات صوتية ينتظمها نسق معين». وهو ينأى بالحركة الرومانسية عن «جوهرها» بعيداً جداً. ويحاول ليوتار في هذا الإطار تطبيق مقولة بينفنيست حول التمييز بين «الخطاب» و«السرد» بشأن موسيقى شونبرغ، حيث يعتبرها خطاباً بالمقارنة مع سرديات الموسيقى الكلاسيكية. مع ذلك فهي «خطاب إيماني» في كونها «تُجرد المادة من حسيتها»، و«تُحيل إلى طمس الجسد الليبيدي» (المصدر السابق). إن المربع السحري عند شونبرغ هو «انبثاق البنية، وتحييد الفوارق في الأهمية». أما البديل ما بعد الحداثي عند ليوتار، فهو موسيقى المصادفة، والآلات الموسيقية المكيّفة كالتي تلاعب بها جون

كيج. إنه يريد «موسيقى الكثافة، وماكنة صوتية بلا غائية....[؟]
موسيقى السطح، بلا عمق، تستبعد التمثيل»..موسيقى تصبح بمنزلة
«سياسة الكثافة intensity، بدلاً من سياسة التراجيديا» (نفسه).

ماذا يفهم من هذا؟ (يمكن الرجوع إلى الملحق الأول، على أية حال،
بشأن موسيقى شونبرغ). أحسب أنه كلام لا يُفهم في أفضل الأحوال.
وربما كل ما يرشح منه، أن ليوتار لا يجد في موسيقى شونبرغ ضالته،
بل في موسيقى جون كيج، علماً بأن هذا الأخير ابتدأ متأثراً بشونبرغ،
وانتهى إلى اللاموسيقى، أو إلى استيطيقا الضوضاء، كما مرّ بنا. ومن
جهتي أنا، كمستمع أو مولع بالموسيقى، قد التقي مع ليوتار في موقفه
من شونبرغ. فليس يعنيني في شيء أن يُعبر شونبرغ عن قبح
الرأسمالية بموسيقى قبيحة (حسب اجتهاد أدورنو)، ولا يهمني أن تكون
هذه الموسيقى وأمثالها معبرة عن زمننا القبيح أو الملوث أو الملتاث.
يهمني أن تكون الموسيقى بديلاً لقباحات زماننا هذا... أن تحمل أنفاساً
طوباوية تكون بمنزلة بديل للحالة اللاطوباوية التي نحيا في كنفها.

ولعلي أتفق مع النقاد ما بعد الحداثيين في حساسيتهم من اللهاث
الطبيعي بلا حدود، وبلا مراعاة للذوق. لكنني أرى بدائلهم، أو بعضها،
أكثر قبحاً. ولست أفهم كيف يُعتبر شتوكهاوزن ما بعد حداثي مع أنه
طلائعي في الصميم. وإذا كان جون كيج مثالاً للموسيقيّ ما بعد الحداثي،
فلا إخالني أجد ضالتي، بأي شكل من الأشكال، في هذه الموسيقى.

ويتحدث النقاد الموسيقيون اليوم عن ثلاث مراحل في تأريخ
الموسيقى الغربية، هي: موسيقى ما قبل الحداثة، وهي الموسيقى المقامية
التي تستجيب لها حواسنا وتستعذبها آذاننا، ابتداءً من موسيقى

پالاسترينا، ومروراً بڤيڤالدي، وباخ، وموتسارت، وبيتهوفن، وڤيردي، وحتى ڤاغنر والرومانسيين المتأخرين (من أمثال غوستاف مالر وأنطون بروكنر)، وموسيقى الحداثة، التي تغطي المئة سنة الأخيرة في إطارها الطليعي، أي موسيقى ديبوسي، وستراڤنسكي، وشونبرغ، وميسيان، وبوليز، وشتوكهاوزن(؟)، ولويجي نونو، وبيريو، الخ، وتطغى عليها النزعة اللامقامية، والإيقاعية المعقدة، وارتياد آفاق جديدة في ما يتعلق بالمسافات الصوتية، والجرْس الموسيقي، والآلات الموسيقية، بما في ذلك ابتكار موسيقى مختبرية أو الكترونية، وأخيراً ما يسمى بموسيقى ما بعد الحداثة، وهو في حدود علمي لا يزال اصطلاحاً رجراجاً، لكنني قرأت في بعض كتب ما بعد الحداثة أن من بين من يُعتبرون موسيقيين ما بعد حداثيين، فضلاً عن جون كيج وشتوكهاوزن، بريبه Briers، وهولووَي Holloway، وتريديتشي Tredici، ولوريا آندرسون Lauria Anderson. ولم أعثر على نماذج موسيقية -حتى الآن- لهؤلاء باستثناء كيج وشتوكهاوزن،ومقاطع من موسيقى بريبه، من أوبرا «غرق الباخرة تايتانيك» التي يحاول فيها المؤلف تقليد أو تأليف موسيقى تُعزف تحت الماء، ومقاطع من أوبرا (نيكسون في الصين) لجون آدامز (وُلد في ١٩٤٧) التي لعلها تُعتبر ما بعد حداثية.وقرأت أن لوريا أندرسون تحاول تأليف موسيقى مصنّعة من صوتها وأصوات أخرى.

وقرأت أيضاً أن فن ما بعد الحداثة يفضّل الحسي على النصي أو الأدبي، أي أنه يُؤْثر الموسيقى، والرقص، والرسم، والنحت، وفن العمارة، على الرواية. وهذا التأكيد على الحسي وعلى أفضلية المجسد على الكلمة، جعل استيطيقية ما بعد الحداثة تتخذ تعبيرها الأمثل في

استيطيقية الجسد. ولعلها في هذا جاءت امتداداً لفن الحدث Happenings وفن البوب pop art، على نحو ما فعل أوبنهايم في شريطه الذي يظهر فيه وهو يزدرد عشر دُمى رجالية مصنوعة من كعكة الزنجبيل، ويعرض بعد ذلك سلايدات ميكروسكوبية ملونة لمبرزات جسده، تحتوي على الرجال المصنوعين من كعكة الزنجبيل، يعرضها في معارض (تُوهم بأنها فن تجريدي) على طول شريط يعكس عملية الهضم والتبرز.

ثم فوجئت بأن موسيقى الروك تنتمي إلى عالم ما بعد الحداثة، أو لعلها خير نموذج لهذا التيار. وأنا أعترف بأن علاقتي مع هذه الموسيقى ليست على ما يرام تماماً، بعد أن كانت استجابتي لها في بداياتها إيجابية، لا سيما في أبعادها التحررية وبعض ألحانها الجميلة التي ترتاد مسالك غير مألوفة. لكنها ما لبثت أن أخذت تستفز حواسي كلها بضجيج وصخب أصواتها المصمّة للآذان، وحركاتها الأكروباتية والبهلوانية التي قد تصلح لعروض السيرك، والإنارة أو المؤثرات الضوئية التي ترافقها، باسقاطاتها المتخاطفة على نحولاهث يؤذي العين، ولغتها التمائمية بعد أن كانت راديكالية في العديد من نماذجها، واستجابات مستمعيها على نحو قطيعي بحركاتهم الطقوسية وكأنهم منوَّمون مغناطيسياً.

بعد هذا، أشهد أن ردّ فعلي بات سلبياً تجاه هذه النماذج من موسيقى ما بعد الحداثة. ولا أريد أن أزكّي الحداثة في أكثر نماذجها تطرفاً في اللهاث نحو أي جديد مع سبق الاصرار. لكنني لم أوصد الباب، مع ذلك، أمام هذه الألوان من الموسيقى، حداثية متطرفة كانت أم بعد حداثية.... فأنا لا أزال أستمع باهتمام إلى المزيد من مثل هذه

الموسيقى. لكنني أعترف بأنني أراني، بعد هذه الجولة، متفقاً مع الناقد البريطاني نيڤيل كاردوس، ولو بصورة أولية، في قوله:

«عندما كنت أكتب لجريدة Daily Citizen لقاء پنس واحد عن السطر، كنت أناقش قضية شتراوس [ريكارد]. كنت في العشرينيات. كنت أكتب بسعار وأكثر من استعمال النعوت. تحدثت عن جمال موسيقاه، بيد أن شباب اليوم الذين يطبّلون لشتوكهاوزن، لا يقنعونني بأن موسيقاه جميلة أو مؤثرة. ولا يقنعونني بأن موسيقاه تجعل حياتهم أسعد. أما نحن فكنا نفكر في تلك المصطلحات حول المؤلفات الطليعية في زماننا. إنه ليدهشني أن أتصور عندما كنت في الثامنة عشرة أن مقطوعة قيلولة الفون لديبوسي كانت تبدو حديثة، وعندما استمعنا إليها ثلاث أو أربع مرات أدركنا أنها كانت عملاً له قيمة آنية وخالدة.

إذا كان جون كيج وشتوكهاوزن وميسيان موسيقيين ذوي عبقرية نادرة، فأود أن أعلم لماذا لا يكتب النقاد وصفاً متوهجاً عن موسيقاهم».

وأنا لا أملك أن أزعم، مثل كاردوس، أن محاكاة مقطوعة موسيقية لا مقامية حديثة، ممكنة جداً، إلى حدّ القدرة على خداع تسعة من عشرة نقاد، في الوقت الذي يجد نفسه عاجزاً تماماً لو حاول طوال عمره تأليف أي شيء مقارب لمقطوعة impromptu لشوبرت من مقام صول شديد الانخفاض. بل أملك أن أقول إن سوناتا على الهاربسيكورد والكمان للموسيقي الفرنسي ميشيل كوريت Corette (١٧٠٩-١٧٩٥) منحتني سعادة، أوجعلتني أشعربآلام السعادة الحقة التي تحدث عنها نيتشه، أكثر من أية مقطوعة حداثية متأخرة أو ما بعد حداثية.... لكنني مع ذلك، لا أزال أبحث عن اليوتوبيا في الموسيقى.

الملحق الأول :(الموسيقى الاثنتا عشرية)

كانت الموسيقى الغربية إلى ماقبل ڤاغنر تخضع لنظام تراتبي في علاقة نوطاتها، بعضها بالبعض الآخر. كانت الموسيقى المقامية تتحرك في إطار سبع نوطات ترتبط بعلاقة محسوبة من حيث جمالية وعذوبة النغم. فالنوطة الأولى تسمى نوطة الأساس، وهي أهم النوطات جميعاً، وباسمها يسمى مقام المعزوفة (كأن يقال مقام «ري» في الموسيقى الغربية، ويقابله مقام النوى في موسيقانا الشرقية). بعد هذه النوطة الأولى تأتي النوطة الخامسة، في تسلسل أهميتها، وهي النوطة التي تبعد عن الأولى بخمس نوطات (إذا كانت الأولى «دو» في السلم دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، فالخامسة هي «صول»). وتسمى النغمة الخامسة النغمة المسيطرة، وبالانكليزية dominant. ثم تأتي بعدها من حيث الأهمية، النوطة الرابعة، وبالإنكليزية subdominant. وللنوطة السابعة أهمية كبيرة أيضاً، وتسمى الحساس Leading tone، لأنها تتحسس الطريق مباشرة إلى نوطة الأساس، ولا تبعد عنها إلا بنصف درجة، وهي من الأهمية بحيث لا يمكن للأذن -الغربية- أن تخطئها، كما تقول بريجيت شافير.

وكما وجدت للألوان السبعة مشتقات، وجدت للأصوات الموسيقية السبعة مشتقات أيضاً. والنوطات الخمس (السود في البيانو) هي تلك

المشتقات. وبهذا أصبح الأوكتاف يحتوي على اثنتي عشرة نوطة أو نغمة (٧مفاتيح بيض +٥مفاتيح سود).

وكان ڤاغنر أول من توسع في عدم التقيد بالنظام المقامي التراتبي مار الذكر، وإن جاء ذلك على حساب الأصوات المريحة التي تستعذبها الأذن. وسجلت موسيقاه بداية التحرر من سيطرة المقام الواحد في المقطوعة الموسيقية؛ وكان ينتقل من نوطة إلى أخرى بجرأة دون الالتزام الصارم بالنظام المقامي. أما الموسيقى الدوديكافونية (=الاثنتي عشرية)، أو موسيقى الصفوف المتسلسلة، فقد تحررت نهائياً من سيطرة النغم الأساس والنغم المسيطر، التي ظلت الموسيقى الغربية تسير على نهجها منذ القرون الوسطى حتى العام ١٩٢٠. وبذلك أصبحت الموسيقى عقلية، حسابية، هندسية، أكثر منها ذوقية. إنها موسيقى لا مقامية، متنافرة الأصوات. من هنا نفور الكثير من المستمعين منها!

الملحق الثاني: (الموسيقى المينيمالية)

المينمالية minimalism، أو السستمية system(ii)، مصطلح استعمل في الستينيات للتعبير عن بعض المحاولات التجريبية الجديدة في التأليف الموسيقي، لكنه لم يأت على مرام أي موسيقيّ كظاهرة، مع أنه لا يكاد أي موسيقي تقريباً منذ أواخر الستينيات يتجنبها ،كما يقول پول غريفتس. أهم مزاياها شيئان: تقليص شديد وتبسيط لوسائل الأداء الموسيقي، والتكرار. ولم تكن هذه الظاهرة جديدة في واقع الحال، فافتتاحية هاندل (القس زادوك) تنطوي على تكرار في توقيع النغمات (على وتر) توقيعا متعاقبا بسرعة. من نماذجها الأولى (حديثاً)

مقطوعة Vexations لأريك ساتي (١٨٦٦-١٩٢٥)، و«موسيقى لمارسيل دوشان» لجون كيج، وغير ذلك. وربما كانت موسيقى لامونت يونغ أول نموذج واضح للموسيقى المينيمالية.

في ١٩٦٢، بعد مقطوعاته المبكرة التي تتسم ببضعة أنغام طويلة، أسس يونغ فرقته المسماة (مسرح الموسيقى الأبدية)، لتقدم موسيقى كثيرة التكرار، والدندنة، مستعملاً ذبذبات منتقاة بعناية بنسب بسيطة. كان يتطلع إلى تقديم «موسيقى الحلم» في أداء مستمر في «منازل الحلم» بصفتها «تراكيب ذبذبية كاملة في وسط من الصوت والضوء».

ومقطوعة شتوكهاوزن stimmung لستة مغنين (١٩٦٨) تُغنى بانطباع رنيني وهارموني، يدوم أكثر من ساعة. أما مقطوعة رايلي Ri-ley الموسومة بنغم دو (١٩٦٤) فيعزف عازفوها على ذات سن واحدة، لكن لهم الحرية في اختيار موتيفاتهم من بين ٥٣ موتيفاً على نغم دو الكبير. وفي أوبرا (آينشتاين على الشاطئ) استعمل فيليب غلاس Glass الأسلوب المينيمالي المتسم بالبساطة والتكرار. (عن معجم غروف وكتاب الحداثة وما بعد).

اهتمامات موسيقية «٢»

«الموسيقى تكفي لحياة بكاملها، لكن حياة بكاملها لا تكفي للموسيقى.»

سيرغي رخمانينوف (١٨٧٣-١٩٤٣)

«إن أفضل ما في الموسيقى لا يمكن العثور عليه في النوطات»

غوستاف مالر (١٨٤٤-١٩١١)

«اليد اليمنى امرأة [عند العزف على البيانو]، واليد اليسرى رجل، والأصابع العشر كلها أوركسترا»

سدني هاريسون

في لقاء سابق وددت أن أسمعهم شيئاً يندرج في إطار النوستالجيا: تسجيلاً لتغريد طيور محلتنا في بغداد، أعددته في أوائل السبعينيات، ليلة امتنع عليّ النوم حتى الفجر. كنت نائماً على سطح دارنا في محلة «كرّادة مريم»، وتناهت إليّ أصوات عصافير، بدأت منفردة، خافتة، أول الأمر، ثم ما لبثت أن انتظمت في جوقة انضم إليها صوت بلبل وأصوات فواخت من قريب وبعيد؛ فهرعتُ إلى الطابق الأرضي، وأحضرت المسجل ووضعته على إفريز نافذة المطبخ المطلة على الحديقة (الخلفية)، وتركته

يلتقط هذه الأصوات زهاء ربع ساعة. ثم احتفظت بهذه الأصوات، وحملتها معي إلى الغربة.

أقول: وددت أن أسمعهم هذه الأصوات لعلهم يحنّون إليها وإلى بغدادنا الآيلة إلى الانقراض؛ لكنهم عادوا إلى الحديث عن أسباب سقوط الاشتراكية. هذه المرة أيضاً طرح موضوع الديمقراطية: لو مورست الديمقراطية في المعسكر الاشتراكي، لتجاوز الرأسمالية في الإنتاج الاقتصادي وكتب له البقاء والصمود والازدهار بدل الزوال. لكأن الديمقراطية مصباح علاء الدين أو كلمة السر اليوتوپيا. مثل هذه الذهنية التبسيطية تسقمني وتورث عندي غثياناً ولا غثيان سارتر. وانتهى اللقاء سياسياً جافاً، دون أن تلطفه أنغام الموسيقى.

وفي الزيارة التالية، كنت أود أن أُسمعهم أغنية إنكليزية من القرن السابع عشر يشبه لحنُها الأغنية العراقية «طالعةْ من بيتْ أبوها/ ورايحةْ لبيتْ الجيرانْ»، مع فارق في سرعة الإيقاع. وأُسمعهم تنويعات غربية -انكليزية- حديثة، بأصوات وطبول إفريقية، على ابتهالات إسلامية، بهرتني حين استمعت إليها قبل عامين. وبعد ذلك أسمعهم غناء اليهود السفارديم في إسبانيا، الذي كانت مقاطع منه لا تختلف عن غنائنا العربي، وبدت لي مقاطعه الأخرى غناءً إيرانياً بنبرته المتشنجة الصارخة، مما دعاني إلى الاعتقاد بأن جذور ذلك تعود إلى بابل. (وأنا بين قوسين، بتّ أجد معالم إيرانية غير قليلة تعود إلى جذور بابلية، من بينها مفردات لغوية مهمة، ليس هنا موضع الحديث عنها.)

وثمة أشياء أخرى وددت أن أسمعهم إياها: عزف أندلسي على مزمار القربة (bag-pipe). وبعده عزف إيطالي مماثل، أعني على الآلة

نفسها، وأترك لهم أن يقارنوا بينهما. ثم أنتقل إلى تقاسيم على الڤيول viol للموسيقي البريطاني Simpson، من القرن السابع عشر، لعله استوحاها من طريقة التأليف الإسلامية، حيث استعمل كلمة division مقابل «تقاسيم».

نعم، كنت أود أن نُمضي السهرة مع هذه المقارنات الموسيقية، ثم أسمعهم بعد ذلك عزفاً على آلات موسيقية منقرضة، ونتحدث عن جرْس كل آلة أو لغتها، ولماذا تبدو لي -مثلاً- لغة التشيلو، أو البيانو، أو الأورغن، أكثر ميتافيزيقية من الناي. أو لماذا تبدو لي لغة بعض الطبول ميتافيزيقية أيضاً. واستطراداً، ماذا عن الموسيقى والخوف؟ أو الموسيقى والرهبة؟ والأورغن وسايكولوجية الفضاء، أو البناء المعماري، في الكنيسة مثلاً، وقبل ذلك الموسيقى في المعبد...الخ، الخ.

لكن مزاجهم لم يكن موسيقياً. فخاب ظني، وصار مثلي كمثل حوذي تشيخوف الذي لم يجد من يسرد له أحزانه غير حصان عربته. ولملمت أشرطتي التي أحضرتها لهذه المناسبة، بعد أن رحل الضيوف، وعادت إليَّ الكآبة، التي غالباً ما تمسك بتلابيبي عندما أكون بمفردي.

فزعت إلى راديو(٣)، الذي أجد فيه سلوتي وملاذي... كان هناك حديث عن موسيقى سبيليوز (١٨٦٥-١٩٥٧). انطباعات عنه. استمعت بانشداد إلى هذه الانطباعات، لأن سبيليوز كان يوماً ما أحد الموسيقيين المفضلين لديّ، في مرحلة الشباب، يوم كنت متعلقاً بالموسيقى الرومانسية ومابعد الرومانسية. وبعد هذه الانطباعات حدثنا مواطن فنلندي عن مقطوعة لسبيليوز اكتشفها حديثاً، اسمها (حورية الغابة)، وأسمعنا إياها. لم تعجبني كثيراً، وزادتني قناعة بأن الأعمال الفنية

التي تكتشف بعد وفاة مبدعيها غالباً ما تكون ضعيفة. ولعل هذا هو سر إهمالها من قبل مبدعيها، طبعاً مع الاستثناءات. من بين هذه الاستثناءات عدد من مؤلفات يوهان سباستيان باخ، لا سيما (آلام القديس ماثيو) التي ربما كانت أروع أثر موسيقي له، وقد اكتشفها مندلسون بعد خمسة وسبعين عاماً على وفاة باخ.

بعد ذلك استمعت إلى برنامج عن الآلات ما فوق الموسيقية hy-perinstruments (أو الآلات الشبحية؟) كان مكرساً لآلة التشيلو الشبحية، حيث رُبط في داخلها جهاز يتصل بكومبيوتر. فتهللت أساريري، لأنني كنت أبحث عن مثل هذا التشيلو ذي البُعد الشبحي. لكنّ ما سمعته لم يهزني. وكالعادة كان الحديث عن هذه المحاولة الجديدة في تشبيح الآلة أكثر ادهاشاً من أدائها. أي أن النظرية كانت أكثر سحراً من التطبيق. وتلك هي المشكلة.

ثم حان وقت برنامج الجاز، فأسكتُّ الراديو، والتجأت إلى معجم أوكسفورد الموسيقي، قتلاً للضجر. فاكتشفت أشياء شيقة، مثل «صرخات لندن»، هي بالأصل نداءات الباعة المتجولين في شوارع لندن، وقد سُجل منها زهاء مئة وخمسين نداءً، واستفاد منها بعض الموسيقيين البريطانيين، مثل رالف ڤون وليمز (١٨٧٢-١٩٥٨) الذي استعمل نداء باعة الخزامى في (سمفونية لندن) التي استمعت إليها بقيادته هو سنة ١٩٥٢ عندما كنت عائداً من الولايات المتحدة.

وكان قد ساغ لي، مذ بدأت بقراءة هذا المعجم من ألفه إلى يائه، أن أنقل معلومات منه وأصنفها على أوراق مختلفة، مثل المؤلفات الموسيقية -الغربية- التي تعالج مواضيع شرقية. فتجمعت لديّ قائمة لا بأس بها

وأنا بعد لم أفرغ من قراءة المعجم، من بينها: أوبرا ابن سراج للموسيقي الإيطالي كيروبيني (١٧٦٠-١٨٤٢)، استقى موضوعها من رواية فلورنسية عن قرطبة، وهي عن بني سراج في الأندلس. و(أبو حسن)، أوبرا من فصل واحد، مبنية على قصة من ألف ليلة وليلة، لكارل ماريا فردريك أرنست فون ڤيبر (١٧٨٦-١٨٢٦). وأوبرا عايدة -المعروفة- لجوسيپي ڤيردي (١٨١٣-١٩٠١). وسمفونية عنتر لريمسكي-كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨)، ناهيكم عن متتالية شهرزاد الشهيرة، التي سأعود إلى الحديث عنها عند الكلام على البيانو. و(إسلامي)، وهي مقطوعة مطولة على البيانو لبلاكيريف (١٨٣٧-١٩١٠). وحلاّق بغداد، وهي أوبرا كوميدية للموسيقي كورنيليوس (١٨٢٤-١٨٧٤)، جاء عنها في المعجم أن هذه الأوبرا الممتعة كان أول من أخرجها فرانز لست في ڤايمار في ١٨٤٥، لكن خلاف السلطة مع آراء كورنيليوس المؤيدة لموسيقى لست-ڤاغنر، التي كانت تدعى «الموسيقى الجديدة» أدى إلى سحبها من العرض واستقالة فرانز لست من قيادة الفرقة الموسيقية. وتجدر الإشارة إلى أن كورنيليوس ألف أوبرا أخرى عنوانها (السيِّد) Der Cid. كما ألف الموسيقي الفرنسي جُول ماسينية (١٨٤٢-١٩١٢) أوبرا (السيد) على نص مسرحية كورني الشهيرة. وألف الموسيقي البريطاني غوستاڤ هولست (١٨٧٤-١٩٣٤) متتالية شرقية من ثلاث حركات للأوركسترا، سماها بني مورا، بعد زيارة للجزائر في ١٩٠٩-١٩١٠. وهناك أوبرا (الافريقية) لميربير (١٧٩١-١٨٦٤) التي قال عنها المستشرق الإسباني خوليان ريبيرا إنها تشتمل على لحن (الجواري الثلاث)، تلك الأغنية التي يُفترض أنها خرجت من قصر هارون الرشيد وانتقلت من فم إلى فم في جميع أنحاء

بغداد، وشاعت في العالم العربي كله، ثم انتقلت إلى اسبانيا، إلى أن استقر بها المقام في قرية برتغالية، كما يقول خوليان ريبيرا. ويقول ريبيرا أيضاً: إن جميع الموسيقيين الأوروبيين في عصرنا الراهن ممن حاولوا تقليد ألحان شرقية استلهموا هذه الصيغة، من بينهم فيلكس مندلسون الذي أدخلها بصورة مهرمنة في الحركة البطيئة من سمفونيته الرابعة دون تغيير جوهري. (وقد جاء خبر هذه الأغنية في كتابي «الموسيقى بين الشرق والغرب»، في الفصل المعنون: البحث عن مصير أغنية عباسية).

وهناك ملاحظات أخرى نقلتها من هذا المعجم للاستفادة منها في مواضيع شتى. إلا أنني أعترف بأن قراءة أي معجم لا تخلو من إملال، برغم المتعة والفائدة الجمتين اللتين يحصل عليهما ممشط صفحات المعجم. وبالفعل، ما لبثت أن سئمت من قراءته، وحاولت أن أخلو إلى نفسي.

لكن الكآبة عاودتني من جديد، وتمنيت لو كنت أجيد العزف على آلة موسيقية، لأتغلب على كآبتي. وتذكرت الملكة اليزابيث الأولى (١٥٣٣-١٦٠٣)، التي كانت تبدد كآبتها بالعزف على آلة السپاينت spinet (شبيهة بالبيانو). وقلت: هان أمري إذاً، إذا كانت الملكات يعانين من الكآبة(*).

وتذكرت الفنان الألماني ألبرخت دُورر (١٤٧١-١٥٢٨)، الذي

(*) كانت الملكة اليزابيث جالسة أمام آلة السپاينت، تفكر في حديث الضحى مع السير جيمس ميلفل، الذي كان سفيراً لماري ستيوارت عند اليزابيث. كانت اليزابيث قد سألته عن طراز ملابس ماري، ولون شعرها، وشكلها، وطريقة حياتها. أجابها: «عندما تعود ماري من الصيد، تقضي وقتها في قراءة الكتب التأريخية أو عزف الموسيقى، ذلك أنها تحب العزف على العود والفرجينال (كالبيانو، دون قوائم)». وحين سألته اليزابيث: «هل تجيد العزف؟» أجابها: «بالنسبة لملكة، نعم جيداً». وهكذا جلست اليزابيث ظُهر هذا اليوم أمام آلة السپاينت وأخذت تعزف تنويعات لبيرد Bird أو جون بُل Bull على ألحان شعبية. ولم تنتبه إلى السير جيمس واللورد هنسدون اللذين كانا يصغيان بالخفاء. وعندما انتبهت إليهما فجأة توقفت عن العزف وقالت: «لست معتادة على العزف أمام الناس، عندما أكون وحيدة أعزف للتغلب على الكآبة.».

صورّ الكآبة في نقش خشبي، جالسة في الهواء الطلق، محاطة بأدوات العمل، والفن، والعلم. أما أنا فمصيبتي أدهى لأن الكآبة سكنتني في أذني اليسرى على مدار الساعة، تطنّ طنين مقامٍ عراقي حزين، عايشني منذ العام ١٩٨٤ على وجه التحديد.

وكان(هـ) يشكو من كآبة يمينية. هكذا أخبرني بعد أن أطْلعته على خبر كآبتي اليسارية، واستأنس فيّ زميلاً في هذه البليّة. التقيته قبل أربع سنوات في برلين (الموحدة) في آخر لقاء ثقافي عراقي تم انعقاده في برلين باستضافة بلدية هذه المدينة الجميلة. كان لقاؤنا في أعلى طابق لبناية شهيرة تقع في مركز برلين، لا أذكر اسمهما. أردنا أن نخلو إلى نفسينا بعد وقائع اللقاء الثقافي، العراقي، في نادي الثقافة العالمي ببرلين. في هذه البناية المطلة على قلب برلين، كنا نتجاذب أطراف حديث هادىء عن أحلامنا المغدورة، نحن العراقيين. ولاحظ صديقي (هـ) أن سمعي كان ضعيفاً، فأوضحت له أنني أشكو، إلى جانب ذلك، من كآبة يسارية. وتوقعت أنه سيطلب مني مزيداً من الإيضاح، إلا أنه ضحك وأكد بأنه هو الآخر، مبتلى بكآبة، لكنها يمينية. وتبين لي أنني أقل منه برماً بمصابي، مع أنه لا يعاني مثلي من ضعف في قدرته السمعية. ثم سألته عن طبيعة «الموسيقى» التي تضج في أذنه اليمنى (موسيقى دورته الدموية، نتيجةً لتمزق غشاء في أذنه اليمنى؟)، فلم يستطع أن يحددها، لكنه حدد تأريخها: في يوم من أيام المسيرة في جبال كردستان، في أعقاب ما يدعى بالانتفاضة الجماهيرية العراقية غب انكسار الجيش العراقي في مذبحة الكويت. كان هو أستاذاً في جامعة أربيل. قال: «خرجنا، أنا وابنتاي من أربيل، متوجهين صوب شعاب

الجبال عندما زحف الحرس الجمهوري نحو المدينة، تاركين كل شيء، لائذين بالفرار خوفاً من التنكيل، والموت، والعار.

سرنا لا نلوي على شيء، وعلى غير هدى، ودويُّ المدافع خلفنا يلاحقنا خطوة خطوة. كنا نسير مع هذه الجموع من الكائنات، نسير ونغذّ السير، ونلتفت إلى الوراء، وشبح الغارات يلاحقنا. كنا نسير دون أن نعبأ بالتعب، والبرد، والجوع، والمطر، والظلام، والسهر، والموت. كنا نسير لأننا كنا نظن أنّ في سيرنا ديمومتنا. كنا نسير في طريق الموت هاربين من الموت. سرنا حتى بلغنا الحدود، ولبدنا في أرض غير أرضنا. ثم عدنا بعد أن تعهدت دول التحالف بحمايتنا. عدنا لنواجه معاناة من نوع آخر: شحة الغذاء، وارتفاعاً أسطورياً في الأسعار... وذات صباح، أو مساء، سكنتني موسيقى الكآبة في أذني اليمنى.»

وإذْ كنت لا أزال أُنشد «الموسيقى الأخرى» بأشكالها وأطرها كلها، أملاً في تبديد الكآبة، رحت أبحث عن موسيقى تعزف على آلات منقرضة من أسرة الكمان، كالآلة التي تدعى ڤيولا دامورة Vio-la Démore (ڤيولا الحب)، وهي من فصيلة الڤيولا، شاع استعمالها في القرنين ١٧-١٨. وهي آلة فيها مجموعة من الأسلاك المعدنية الدقيقة توضع خلف الأوتار المعوية لتعطي ذبذبات رنينية دون أن يعزف عليها (بالقوس)، بل يكون العزف على الأوتار المعوية المشدودة فوقها، وبذلك ترجّع صدى فضيّ الرنين. وقرأت في كتاب كُورت زاكس (تأريخ الآلات الموسيقية) أن الأوتار الرنينية وصلت إلى إنكلترا من الشرق الأدنى، في القرن السادس عشر على ما يبدو. وذكر قاموس غروف Grove الموسيقي الموسوعي أن استعمال الأوتار

الرنينية والفتحتين اللتين على شاكلة السيف البراق Flaming-sword (وهما رمز إسلامي) في القيولا دامورة يعكس تأثيراً شرق أوسطياً. وأن الكمنجة رومي العربية، والسينا-كمان التركية، والآلات الهندية كالسارانجي، والسيتار، والسارود، الخ، كلها لها أوتار رنينية.

وقررت أن أستمع إلى الكونشرتو التي ألفها ڤيڤالدي (١٦٧٨-١٧٤١) في حدود ١٧٤٠ على العود، والأوتار البُكم، وآلة مفاتيح Keyboard، وڤيولا دامورة ذات سبعة أوتار. ولعلي أبحث أيضاً عن معزوفات بيبر (١٦٤٤-١٧٠٤)، وأريوستي (١٦٦٦-١٧٤٠)، وباخ (١٦٨٥-١٧٥٠)، المؤلفة لهذه الآلة. وعليّ أن أنتبه إلى استعمال هذه الآلة في أوپرا (مدام بترفلاي) ليوتشيني (١٨٥٨-١٩٢٤).

ولاحظت أن القيولا باستردا viola bastarda (ڤيولا السفاح؟)، التي يرقى استعمالها إلى القرنين ١٦-١٧ (ثم انقرضت أيضاً)، هي الآلة الأوروبية -القارية- المقابلة للآلة الإنكليزية التي تدعى division viol، التي استمعتُ إلى ألحانها العذبة من تأليف الموسيقي البريطاني سمپسون Simpson، وأحببت أن أسمع أصدقائي نماذج منها، كما ذكرت في مستهل هذه الحلقة.

واستأثرت باهتمامي أجناس أعواد من صنف أعواد الدندنة، انقرضت أيضاً، من بينها الكيتارونة chitarone، وهي بحجم الإنسان، لها عنق طويل جداً، إيطالية الأصل، ابتكرت في القرن السادس عشر، من فصيلة العود، مع مجموعة ثانية من الأوتار وملاويها. ويبلغ طولها بين ستّ وسبع أقدام.

ومثلها آلة الثيوربة theorbe، وهي تجمع بين شكل العود والسيتار

zither. ويذكر كُورت زاكس أنها كانت معروفة في الغرب وليس في الشرق، مع أن هناك كتاباً فارسياً بعنوان (كنز التحف) أُلِّف في ١٣٤٥ يصف آلة تدعى «مُغْني»، لها رقبة وجذع عود وترتيب أوتار على طريقة السيتار.

ويؤكد كورت زاكس على أن العود كان الآلة المفضلة في أوروبا (قبل انقراضه في القرن الثامن عشر)، مع أنه لم يكن شائعاً في اسبانيا التي ربما انتقل إلى أوروبا عن طريقها. كانت الموسيقى الفولوكلورية الإسبانية تؤدى على الغيتار، والموسيقى الأرستقراطية تعزف على آلة هي بين العود والغيتار، تدعى vihuela (وهو لفظ يذكّر بالڤيولا)، وتشتمل على ستة أو سبعة أوتار. وثمة معزوفات جميلة على هذه الآلة مدونة في كتاب الموسيقى لآلة الڤيهويلا، تأليف لويس ميلان (١٥٣٥-١٥٣٦).

لكن هناك آلة منقرضة تماماً، صورة وأثراً، أثارت فضولي كثيراً لأنها عربية النجار، على ما يبدو، وهي أصل البيانو، كما يرى بعضهم، وتدعى الشقير echiquier. وهي من بين الآلات التي ذكرها الموسيقي الفرنسي غيوم دي ماشو Machaut الذي عاش بين (حدود ١٣٣٠-١٣٧٧)، تحت اسم آلة «الشقير الإنكليزية». وفي العام ١٣٦٠ قدم الملك الإنكليزي إدوارد الثالث آلة شقير لأسيره جون ملك فرنسا. واسم هذه الآلة مشتق من أو يعني لوح الشطرنج، وهذا يعني أن مفاتيح العزف عليها بيضاء وسوداء. وكتب جون الأول، ملك أراغون، من سرقسطة في ١٣٨٨ إلى أخيه دوق برغندي، فيليب الشجاع، يصف الشقير (وبالإسبانية exaquier) بأنه «أشبه بأورغن يُصدر أصواتاً وترية». وكان أول من نبه إلى هذه الآلة وعلاقتها بالشقير العربية،

هنري جورج فارمر، مشيراً إلى أن ذكرها ورد عند كاتب عربي توفي في ١٢٣١م. ولم يعتقد كُورت زاكس في كتابه القيّم عن تأريخ الآلات الموسيقية أن أصل هذه الآلة عربي، انطلاقاً من أن الآلات الموسيقية ذوات المفاتيح لم تكن من ضمن اهتمام العرب. لكن زاكس غيّر رأيه فيما بعد في قوله (وأنا أقتبس كلامه عن عباس الجراري.):

«من الثابت أن جميع آلاتنا الموسيقية مصدرها الشرق، وقد انتقلت منه إلى أوروبا بأكثر من طريق، والآلة الوحيدة التي كانت تعتز أوروبا بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو، ولكن ثبت أيضاً أن هذه الآلة مصدرها عربي أندلسي. فإن أقدم لفظ أوروبي أطلق على هذه الآلة في اللغات الفرنسية والانكليزية والإسبانية هو Echiquier وهو اللفظ العربي الشقير، وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء فبيضاء على التوالي توضع على المنضدة أثناء العزف. وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التي تطورت منها آلة البيانو. وإذْ أن هذه التسمية ليس لها نظير في المشرق العربي فالمعتقد أنها إحدى مبتكرات زرياب في الأندلس» (محاضرة لكورت زاكس عن تأريخ البيانو، بجامعة برلين، نقلاً عن كتاب د. محمود الحفني: زرياب موسيقار الأندلس ص١٧٦ -أعلام العرب رقم ٥٤- الدار المصرية للتأليف والترجمة، وانظر كذلك علم الآلات الموسيقية لمحمود الحفني، ص٥٦-٥٧. وهذا كله عن كتاب عباس الجراري: أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع، ص١١١-١١٢، مطبعة النجاح-الدار البيضاء، ١٩٨٢).

وسأرجئ الآن الحديث عن البيانو، الذي بات إلى جانب الڤيول viol

أو التشيلو، آلتي المفضلة بلا منازع تقريباً، لأستكمل الحديث عن الآلات الوترية الأخرى ذوات الصندوق الصوتي، مع شيء من التوسع أو العودة إلى بعض الجذور. وفي هذا السياق رجعت إلى كتاب كُورت زاكس عن تأريخ الآلات الموسيقية، ومعجم Grove الموسيقي الخاص بتأريخ الآلات الموسيقية، وكتب أخرى عن عائلة الكمان، والڤيول، وكذلك البيانو الذي سأكرس له صفحات خاصة.

لكنني لاحظت أن كورت زاكس يذهب إلى أن الآلات «الموسيقية» الأولى أوالبدائية لم تكن موسيقية في واقع الحال، بل آلات لاجتراح إيقاعات مسموعة، يمنحها الإنسان -البدائي- بُعداً سحرياً. ويعتقد زاكس أن الآلات الأولى التي ابتكرها الإنسان لم تكن ميلودية، وأن الميلودي (اللحن) لم يأت من الآلات (الأولى) بل من الغناء. ويعتقد أيضاً أن المرحلة الثانية من التطور الموسيقي اتسمت بظهور عامل إيقاعي آخر أو جديد عن طريق «العزف» على الآلة، هو التكرار. جاء التكرار أولاً في مزاوجة النغمات، ثم من المقابلة بين النغمات، وأخيراً من ترتيبها في سلاسل. ويرى أن هذا تم على غرار اللغة، حيث نجد الأطفال يميلون إلى مركبات صوتية مثل: بابا، ماما، تام تام. ثم إن أحد هذين المقطعين يصبح قوياً، والآخر ضعيفاً، كما أنهما غالباً ما يكونان متنوعين في الحروف اللينة، مثل: ding-dong, sing-song, tick-tock

ويحصل مثل هذا تماماً عندما يُضرب أنبوبان مختلفا الحجم قليلاً من قبل عازف (أو ضارب) واحد في تعاقب سريع، حيث تكون الضربة على الأنبوب الثاني بمنزلة إجابة على الأول. وقد يُدعى الأنبوبان في يد الضارب «الأب» و«الأم» في هذه الحالة. ومثل هذا الاقتران بالجنس

يحصل مع الآلات الخوارة (أي التي تطلق خواراً شبيهاً بخوار الثور عند تحريكها بصورة دورانية)، ويحصل مع الطبول المشقوقة، والطبول الصدفية، والطبول الجلدية. ويرى كوت زاكس أن ضرب أو أداء نغمتين على هيئة مزدوجة أو ازدواجية، بإيقاعين وطبقتين صوتيين مختلفين، هو الخطوة الأولى نحو الآلة الميلودية. وهذا الأداء القديم تحدّر إلينا في النقّاريتين المستعملتين في الأوركسترا المعاصرة. ثم تصرمت عدة آلاف من السنين قبل أن تتطور موسيقى الآلات إلى أنساق النغمات الثلاث.

ولا أريد أن أتوغل في متاهات الآلات الموسيقية البدائية وتأريخها وأنواعها، لأن هذا سينأى بي عن متابعاتي الحالية المتعلقة بموسيقى أو لغة الآلات الوترية، مع التركيز على بعضها مما تربطني به علاقة حميمة. مع ذلك، سأستدرك مرة أخرى، لأنني أود التوقف قليلاً عند ضرب من الآلات «الموسيقية» الطبيعية، التي تجترح أصواتاً مستعذبة في حقول الرز في جنوب شرق آسيا. فقد قرأت في كتاب عن تأريخ الموسيقى العالمية صادر عن دار پليكان البريطانية ما يلي:

«يُقطع أنبوب خيزران مجوف من عجرته، أي من العقدة غير المجوفة فيه، ثم يوضع على مرتكز ليمتلئ بالماء من قناة الري أو الساقية في حقل الرز. وعندما يمتلئ الأنبوب، ينكفئ ليزوّد الحقل بالماء. وبعد أن يفرغ يستعيد وضعه العمودي وتضرب نهايته السفلى حجرا، فيصدر عنه رنين في فترات منتظمة. كان الغرض الرئيسي من هذه العملية تنبيه أصحاب الحقل إلى أي طارئ في عملية الإرواء، لكن رهافة ذوق المزارعين جعلتهم ينصبون مجموعة من أنابيب الخيزران، مختلفة الأحجام والطول، لكي تندّ عنها أنغام مختلفة

الدرجة، وفي دورات متباينة. والحصيلة سلسلة من الأصوات الموسيقية مذهلة في ألحانها وإيقاعاتها.

وتلجأ قبائل السيدانغ في (آنام) إلى وسيلة أخرى لإطراب الأرواح الحارسة في حقول الرز: بصنع مصلصلات من عدة أجراس تقرع بمطرقة، من عدة أعواد خيزرانية، تصدر عنها أصوات موسيقية آسرة على مدى أشهر بلا توقف. وبعد أن ينمو الرز، وتحين عملية درسه (في تايلاند وأندونيسيا) يطرح جذع شجرة على الأرض، ويثقب من أماكن مختلفة، ويوضع الرز في جذع الشجرة، ثم تقف النساء حوله ليدرسنه بمدقات. ولأن الثقوب مختلفة في أحجامها وأشكالها، وضربات النساء مختلفة في سرعاتها وقوتها، فالحصيلة سمفونية آسرة من الأنغام والإيقاعات».

ذكرتني هذه الموسيقى الحقلية بالأصوات «الموسيقية» التي كان الجن يعزفونها في الفيافي، حسب اعتقاد أجدادنا. واتضح الآن أن الرمال كانت تعزفها، حسب تفسير مجلة علمية بريطانية (نيو ساينتست). جاء في العدد الصادر يوم ٨ آذار ١٩٩٧ تحت عنوان (الكثبان الرملية تُنشد أناشيد السليكا):

«لقد ألهمت الكثبان الرملية التي تصدر طنيناً من الطبقة الجهيرة أو صريراً من طبقة السوپرانو، العلماء الكنديين في اكتشاف مصدر جديد من المادة الصوتية.

على مدى أكثر من قرن، لاحظ العلماء أنّ الرمل يصدر ضوضاء بين الحين والآخر، إلا أن سبب هذه الظاهرة لم يكن معروفاً حتى الآن. (كانوا يعلمون أن الرمل ينبغي أن يكون رطباً بعض الشيء وخالياً من الغبار، لكن أحداً لم يكن يعلم أن هذه المادة تغني مكثرة من الانتقال

من الصوت العادي إلى صوت عالي الطبقة)، كما يقول دوغلاس غولدساك، الكيمياوي في جامعة لورنتيان في سدبري، أونتاريو.

ولاحظ غولدساك وباحثان آخران أن هذه الرمال المغنية لها سطح متلألئ، أظهر التحليل الطيفي أنه يحتوي على الماء جزئياً. واعتقدوا أن المادة اللماعة هي جل السليكا silica gel، وهي رمل ناعم ترسّب على سطح حبيبات الرمل التي كانت قد امتصت ماء. ويعتقد الباحثون أن هذا الغلاف اللزج للرمل في الصحراء أو الشاطئ، يتيح الفرصة لحبيبات الرمل بالتماسك. وهذا يجعل الكثيب بأكمله يتصرف مثل شوكة رنانة هائلة. وتتوقف الذبذبة على حجم الحبيبات.».

بعد هذا الاستطراد أعود إلى حديث الآلات الوترية ذوات الصندوق الصوتي، أي المنحدرة من فصيلة العود، بما في ذلك الڤيول viol، والفصيلة الكمانية، لاسيما الآلات التي تعزف بالقوس، ومتى ظهرت هذه الآلات ذات النغم المتصل أو الممتد على تعبير كتابنا القدماء، حين ينساب الصوت الموسيقي عند العزف على الأوتار بالقوس.

من المعروف أن الآلة الوترية (ذات الصندوق الصوتي، أي المتحدرة من آلة العود) يكون صوتها أكثر حدة كلما كان حجمها صغيراً، وبعكس ذلك يصبح صوتها غليظاً (دافئاً) كلما كبر حجم الآلة. وقد كان «الحس الصوتي» في أوروبا الغربية، في القرون الوسطى، عالي الطبقة، وثاقباً (حاداً)، كما يقول وليم پليث William pleeth في كتابه عن التشيلو. أي ان المغنيين، يومذاك، كانوا يغنون بطريقة أقرب إلى الموسيقى الشرقية. وكانت الآلات التي تصاحب تلك الأصوات مصممة لإخراج أصوات على غرار هذا الغناء العالي الطبقة. لهذا كانت الڤايولين

(الكمان) أقدم عهداً من آلات كالتشيلو والڤيول الجهيرتين. فقد ظهرت آلة الكمان بكل معالمها الأساسية في أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر. وفي تلك المرحلة لم يكن الصوت الجهير (bass) من بين الأصوات الداخلة ضمن المزاجية الموسيقية الغربية (وحتى الشرقية بطبيعة الحال). وفي منتصف القرن الخامس عشر بدأ موسيقيون من المدرسة الفلمنكية يوسعون المدى الصوتي إلى الأسفل «الجهير». ويومذاك ظهرت آلات مثل التشيلو والڤيول.

وقبل ذلك يبدو أن مزاجية الأذن او فلسفة السماع اقتضت استعمال القوس في العزف على الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي، التي كانت تغمز بالأصابع أو تعزف بالمضراب أوالريشة فقط. فكيف تم ذلك؟ ولماذا لم يظهر الوتر قبل سنة ١٠٠٠م؟ لم يُعثر على أي دليل، لا في العالمين الإسلامي والبيزنطي، ولا في أوروبا، أو في شرق وجنوب شرق آسيا، على أن الآلات الوترية كانت تُعزف باستعمال القوس قبل سنة ألف ميلادية. وقد ثبت أن الآراء القائلة بالأصل الأوروبي أو الهندي للقوس لا صحة لها، كما جاء في معجم Grove الموسيقي تحت مادة (bow). ومن المعروف أن أقدم أنواع الأقواس استعمل في الصيد وفي الحروب. لكن متى وكيف استُعمل القوس في الموسيقى؟ وهل تم ذلك باستخدام العصا أول الأمر، أي بحكها أو ملامستها الوتر؟ وبعد ذلك فكر العازف في استعمال مادة أفضل لاجتراح أصوات أفضل، كشعر الحصان، والأوتار، الخ؟

لا شك أن العزف بالأصابع أو المضراب أو الريشة أسهل وربما أكثر بدائية من استعمال القوس. مع ذلك لم تكن الآلات التي تعزف بالقوس

أكثر تطوراً في بعدها الاستيطيقي الموسيقي من العود مثلاً، الذي كان سيد الآلات، ونموذجها الأرستقراطي. وحتى في الغرب ظلت آلة الكمان تعزف في الموسيقى الراقصة وفي المسيرات والمهرجانات والأعياد الجماهيرية، في حين احتفظ العود بمركزه الارستقراطي إلى أن انقرض - في أوروبا- في منتصف القرن الثامن عشر.

ويرجع سبب تقدم العود على الآلة التي تعزف بالقوس، لا سيما في المراحل المبكرة، إلى أن عدد أوتاره أكثر من أوتار الآلة الأخيرة، أي أن مداه الصوتي أكبر من المدى الصوتي للربابة مثلاً. أما سبب قلة عدد أوتار الآلة التي تعزف بالقوس فيعود إلى صعوبة أو ربما تعذر العزف عليها بالقوس إذا كثرت أوتارها (طبعاً لا بد من استعمال جسر مقوس لكي يسند الأوتار ويجعلها في مستويات مختلفة لتيسير عملية العزف عليها).

إن استعمال القوس لاجتراح صوت من الآلات الوترية يرقى إلى القرن العاشر، حيث كان معروفاً في الامبراطوريتين الإسلامية والبيزنطية. وقد ذُكر القوس في مؤلفات العلماء والكتّاب والباحثين الموسيقيين المسلمين، مثل الفارابي، وابن سينا، وابن زَيْلة، وابن خلدون. فعند تصنيف الآلات الوترية التي تصدر أصواتاً عن طريق حك أوتارها بأوتار أخرى، أو بمادة تشبه الوتر، ذكر هؤلاء الكتّاب آلات «يمكن جعل أنغامها ممتدة ومتصلة حسب الرغبة». (انظر معجم Grove الموسيقي تحت مادة bow) لكنني قرأت في كتاب (الآلات الموسيقية القديمة في آسيا الغربية، الموجودة في المتحف البريطاني) بقلم Joan Rimmerما يشير إلى أن القوس -الذي يستعمل في العزف على آلة موسيقية- كان

معروفاً في بابل: «على حجر حدود بابلي من سوسة، يوجد حالياً في متحف اللوڤر، هناك صورلرجال ملتحين مع أقواس مدلاة على ظهورهم، يعزفون على الأعواد، تحيط بهم حيوانات مختلفة» (ص٢٣) فهل كانت هذه الأقواس لأجل العزف على الآلات؟ ولماذا كانوا يعزفون على الأعواد دون هذه الأقواس كما يُفهم من النص؟ ثم إن أدلة أخرى على وجود آلات تعزف بالقوس قبل القرن العاشر لم تتوافر حتى الآن. لذا يصعب اعتماد هذا النقش دليلاً على استعمال القوس في العزف على آلة موسيقية في المرحلة البابلية.

وقد أُدخل القوس إلى أوروبا لأول مرة في القرن الحادي عشر عن طريق إسبانيا الإسلامية وبيزنطة. وهناك اشارات غربية للقوس وردت في منمنمات من شمال إسبانيا وقطالونيا، يرجع تأريخها إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر. وفي حدود عام ١١٠٠م صار القوس يستعمل في أوروبا الغربية كلها. وكانت الأقواس الأولى محدبة دائماً، مثل أقواس الصيد المسحوبة. وكان الشعر، شعر ذيل الحصان، يشد إلى عصا مقوسة من خشب مرن أو من الخيزران.

لكن الآلات الوترية التي تعزف بالقوس تطورت أكثر من الآلات المماثلة التي تعزف بغمز أوتارها بالإصبع أو المضراب أو الريشة. وعلى مر القرون انقسمت هذه الآلات الوترية التي تعزف بالقوس إلى صنفين، ليس في حجمها فحسب (وبالتالي في طبقتها الصوتية، العالية والواطئة)، بل في تقنية العزف عليها وما يترتب على هذه التقنية من نتائج وفوارق استيطيقية.

لكنني، قبل ذلك، أفضل العودة إلى جذور الآلات التي تعزف

بالقوس، ولعل الرباب أقدمها. فما هو أصلها؟ جاء في معجم Grove للآلات الموسيقية أن أقدم ذكر لها ورد عند الجاحظ، وابن خرداذبة، والفارابي. وكان هذا الأخير أول من ذكرها عند الحديث عن الآلات التي تعزف بقوس، كما يقول هنري جورج فارمر. وقد ميز فارمر بين الرباب التي يقصد بها الآلة التي تعزف بقوس، والرباب (التي لعلها من أصل فارسي) ويراد بها الآلة التي يعزف عليها بغمز الأوتار (كالعود). وهناك أصناف عديدة من الرباب، تستعمل من شمال إفريقيا حتى جنوب شرق آسيا (بما في ذلك الربابة التي كانت تستعمل في الأندلس). لكن ما هو أصلها؟ هل كانت عربية النجار، أم فارسية؟ عند الحديث عن الريبك rebec الأوروبية، جاء في كتاب ڤان دير ستراتن ان هذه الآلة تحدرت من الرباب العربية التي ترجع إلى أصل فارسي. فإذا كانت فارسية حقاً، فلماذا لم يرد لها ذكر قبل الجاحظ وابن خرداذبة؟ ومع ذلك، عند الرجوع إلى القاموس العربي حول أصل الكلمة لا نجد جذراً مقنعاً يفيد معنى موسيقياً أو قريباً من ذلك.

وكان يُعتقد أن أقدم الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي (لتمييزها عن القيثار، أي الهارپ harp) جاء من المناطق الجبلية في شمال العراق، أو من وادي النيل. أما الآن فقد ثبت أن أقدم دليل آثاري لآلة العود (ذات الرقبة الطويلة) هو نقش عثر عليه في ختمين أكديين يرقى تأريخهما إلى المرحلة (٢٣٧٠-٢١١٠ ق.م). وفي السومرية كان العود يسمى gudi. ونحن نعتقد أنها أصل كلمة (عود) العربية، ثم العالمية.

ومن الواضح أن اسم آلة الريبك rebec الأوروبية مشتق من (رباب) العربية. ولهذه الآلة الأوروبية أسماء عديدة مقاربة لها في لفظها لا نرى

ضرورة لذكرها. وقد استعملت كلمة rebec منذ حوالي سنة ١٣٠٠ فما بعد. وفي القرون الأربعة الأولى من تأريخها كان هناك نوعان رئيسيان من الريبك: الآلة الخشبية ذات القوام الكمثري التي تنتهي بماسك ملاوٍ مسطح، والآلة ذات البطن الجلدية، مع ذراع ملاوٍ قائم الزاوية (وهذه الأخيرة تذكرنا بالربابة الأندلسية التي انحدرت منها رباب شمال أفريقيا). وكلاهما دخلا في تكوين الريبك الأوروبية التي عرفت صيغتها المحددة في القرن الرابع عشر. وهذا النوع غالباً ما يكون معتَّباً (أي مقترناً بوجود خطوط على عنق الآلة لتحديد مواضع أصابع اليد اليسرى عند العزف)، وذا شكل كمثريّ، مع صندوق صوتي خشبي، وذراع ملاوٍ منجلي الشكل ينتهي عموماً برأس معقوف أو رأس منحوت. وكانت الآلات من الصنف الربابي تحتوي على وترين مدوزنين بالمسافة الخامسة، من (دو) إلى (صول).

ومنذ ظهور الريبك لأول مرة كان هناك ميل في جنوب أوروبا وشمال افريقيا لوضع الآلات من العائلة الريبكية أسفل في الحضن، عند العزف عليها. ويظهر هذا على نحو واضح في صور (أغاني سانتا ماريا) التي كتب أشعارها الملك الإسباني الفونسو الحكيم، وغيرها. ومع ذلك فإن صورة العذراء والطفل متوّجاً لجوفاني دي نيكولا هي واحدة من صور عديدة تظهر فيها آلات الريبك من صنف الرباب تعزف على الكتف. ويبدو أن الوضع الأخير كان يستعمل في أوروبا الشمالية، والوضع الأسفل في الجنوب. وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كانت الريبك آلة معترفاً بها عند المغنين المحترفين، الذين يرتدون أزياء خاصة، ويعزفون في القصور الملكية أو قصور النبلاء.

أما متى بدأ إحداث تغييرات على شكل الصندوق الصوتي لآلة العود، لأجل الحصول على رنينية أخرى كالتي تتسم بها الآلات الكمانية والفيولية وغيرهما، فقد جاء في كتاب ڤان دير ستراتن عن الكمان: «إن نقاشاً طويلاً دار حول استعمال النتوءات الزاوية في الآلات الوترية الأولى المتطورة عن العود. ويعزو Fétis ابتكارها إلى الألمان، بيد أننا نرى أن هذه الصنعة ترجع إلى القرن الرابع عندما كانت هذه الآلات تستعمل في الشرق» (ص١٣) فالصندوق الصوتي للعود بأشكاله كلها ذو محيط منحنٍ، وغالباً ما يكون أسفله أعرض من جزئه الأعلى المتصل بالعنق. وهكذا كانت آلة الريبك، المتحدرة عن الرباب، وآلة الليرا Lyra.

وتتسم الآلات التي تعزف بالقوس بوجود تخصّر في جانبي جسمها (صندوقها الصوتي)، لتيسير عملية العزف عليها بالقوس. وكانت الغيتار المصرية (١١٠٠-١٢٠٠ق.م) ذات تخصر في الجانبين. لكن ڤان دير ستراتن يعتقد أن هذا التخصّر لم يكن لأجل تيسير العزف بالقوس، بل ربما لأسباب استيطبقية. لكن هذه الآلات ازدادت تخصراً لأسباب تتعلق باستعمال القوس.

والظاهر أنه لا توجد نماذج أقدم من الكمان الغيتارية guitar-fiddle التي اكتشفتها الآنسة شليسنغر في مزمور يوناني كتبه وصوره ثيودوروس من مدينة قيصرية في حدود ١٠٦٦م، وهي حقيقة تدعو إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة وجدت طريقها إلى أوروبا الغربية عن طريق الامبراطورية البيزنطية، مع أن دخولها قد يكون تم عن طريق المغاربة إلى إسبانيا. ومن أقدم الآلات التي استعملها الشعراء التروبادور تلك التي ظهرت صورتها في مخطوطة ترقى إلى حدود ١٢٠٠م.

وقد مرت الآلات الوترية (عائلة الكمان، وعائلة الڤيول) بمرحلة طويلة من التطور فيما يتعلق بشكل صندوقها إلى أن استقرت على أوضاعها الحالية، التي تعتبر الآن مثالية في رهافة أصواتها الموسيقية. ولا بد أن هذا يقدم تفسيراً لبلوغ الموسيقى المستوى الرفيع الذي نلمسه الآن، إلى جانب أمور أخرى، كتطور أساليب العزف أيضاً على مر القرون.

في كتاب كاثلين شليسنغر Schlesinger (سلف العائلة الكمانية) ترى المؤلفة أن الكمان نشأت عن القيثارة المصرية. كما أن آلة الريبك rebec، بشكلها الكمثريّ المستطيل، وظهرها المحدب، وصندوق صوتها المسطح، تحدرت من الرباب العربية، التي ترجع إلى أصل فارسي، كما جاء في كتاب ڤان ديرستراتن عن الكمان. وحسب رأي ستراتن، فإنه لا الرباب ولا الريبك يمكن اعتبارهما سلف العائلة الكمانية، مع أنهما لعبتا دوراً في نشأتها وتطورها، وأن العائلة الكمانية تحدرت من القيثارة الرومانية، التي تحدرت بدورها من القيثارة اليونانية، وهذه من المصرية. وهذا لف ودوران لا معنى له في رأينا، لأن الرباب كانت أقدم آلة موسيقية تعزف بالقوس. وهذه الآلات جميعاً ترجع إلى العود الذي ترقى أقدم نماذجه إلى العصر الأكدي في وادي الرافدين، كما مرّ بنا.

ولا شك أن الريبك كانت أكثر أهمية من الرباب، وقد استمرت في الوجود منذ القرن الثامن أو التاسع حتى بداية القرن التاسع عشر، ولا تزال موجودة في روسيا وبلغاريا، وتسمى هناك gudock. وفي الأصل كان هناك نوعان من الريبك، أحدهما متحدر من ليرا القرون الوسطى (ذات الأصول اليونانية؟)، والآخر من الربابة الأندلسية. وفي القرن الرابع عشر اندمجتا في شكل واحد، وأصبحت آلة تستعمل في

الموسيقى الراقصة بصورة خاصة. وكانت أنغامها جافة وفيها غلظة. وقد أخذت الكمان عنها بعض المعالم. وكذلك كانت الكمان في بداياتها آلة لمصاحبة الرقص. لكنها، إلى جانب ذلك، كانت منذ القرون الوسطى ومنذ عصر النهضة فما بعد، تستعمل في الأداء الموسيقي في الكنائس والمناسبات والمواكب الدينية.

والكمان هي إحدى أكثر الآلات كمالاً بقوامها الأنثوي الجذاب، ومواصفاتها الصوتية المذهلة، وموقعها في دنيا الموسيقى. وهي بجمال صوتها وفتنتها العاطفية تضاهي الصوت البشري، الذي يعتبر مماثلاً لها، لكن الكمان قادرة فوق ذلك على أن تجترح ألحاناً شديدة الرهافة، وتتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية والرقيقة إلى الثاقبة والدراماتيكية، ونادراً ما تستطيع آلة آخرى مضاهاتها في أداء الفوارق الدقيقة في الأنغام.... وصفوة القول أن الكمان تعتبر إحدى أعظم أمجاد الصناعة الموسيقية، وبفضل طاقاتها الصوتية والتعبيرية، ألّف الموسيقيون الكثير من المقطوعات على هذه الآلة، بصورة منفردة أو بمصاحبة آلات أخرى. وقد لا تضاهيها آلة أخرى في عدد المؤلفات الموسيقية التي تدخل الكمان في تأليفها (ينظر بهذا معجم Grove).

وهواة الموسيقى الغربية لا يستطيعون الاستغناء عن عدد قليل من المؤلفات الرائعة التي وضعت لهذه الآلة، كالعديد من السوناتات، والكونشرتات، مثل كونشرتوباخ للكمان، وكونشرتو موتسارت، وبيتهوفن، ومندلسون، وبرامز، وتشايكوفسكي، ودفوجاك، وسبليوز، وماكس بروخ، الخ. ناهيكم عن مؤلفات پاغانيني. أما سوناتا كروتزر لبيتهوفن. فحسبنا أن نصغي إلى بطل قصة تولستوي بهذا الاسم:

«عزفوا سوناتا كروتزر لبيتهوفن» ثم واصل كلامه «هل تذكر المقطع الموسيقي السريع الأول؟ تتذكره؟» وهتف «أغ! أغ! إنها شيء فظيع، تلك السوناتا، ولا سيما ذلك المقطع. الموسيقى على العموم شيء رهيب! ما هي؟ أنا لا أفهمها. ماهي الموسيقى؟ ما الذي تفعله؟ ولماذا تفعل ما تفعله؟ يقولون إن الموسيقى تسمو بالروح. هراء، هذا غير صحيح! إن لها تأثيراً -تأثيراً رهيباً- إنني أتحدث عن نفسي -لكنه ليس من النوع الذي يسمو بالروح. إن تأثيرها لا يسمو ولا يهبط بالروح، بل يورث انفعالاً. كيف أعبر عنه؟ الموسيقى تجعلني أنسى نفسي.... » الخ.

ومهما يكن من أمر، فإن كمال الآلة الموسيقية، إلى جانب روعة التأليف والعزف، له دوره في هذا «السمو» الموسيقي على ما يبدو. فلا يمكن للرباب، البدائية، أن تضطلع بمثل هذا الدور. وهذا ينسحب على الآلات الموسيقية الأخرى، التي بلغت مستوى رفيعاً من الكمال في بنائها، كل حسب طبيعة صوتها، كالڤيولا، والتشيلو، وبقية الآلات، لا سيما البيانو الذي أصبح سيد الآلات الموسيقية. وقد تم ذلك بعد تحسين أجسام أو أشكال هذه الآلات لاجتراح أفضل الأصوات الموسيقية التي يمكن أن تندّعنها، بعد القيام بتجارب عديدة على شكل وحجم، وفتحات الصندوق الصوتي للآلة الموسيقية. فعن الكمان، التي بلغت مثل هذا المستوى النموذجي في أداء أصواتها، يقول أحد العازفين: «إنها الكائن الحي الوحيد» في المنزل معه، بمعنى أن لهذه الآلة بُعداً بشرياً حياً، بفضل كمال صوتها أو «لغتها»، الذي جاء نتيجة للتحسينات المستمرة في تقنية صناعتها إلى أن استقرت على وضعها الحالي. على سبيل المثال:

إن الوضع الصحيح للفتحات الصوتية في بطن الآلة، التي على شاكلة حرف f ينبغي أن يراعى جيداً: فإذا كانت الفتحان قريبتين جداً من بعضهما بعضاً، أو بعيدتين جداً، أو عاليتين جداً، أو واطئتين جداً، فإن النغم لن يكون على أتم ما يرام. وهناك زاوية ميلان هاتين الفتحتين. إن خير وضع لهما هو الحالة العمودية، وليست المائلة. وهذا وغيره تم نتيجة التجربة والخطأ. التكنولوجيا، إذاً، نظام ميتافيزيقي:

سيمون دو بوڤوار: هل كنتَ تعتقد بأن التقنية كانت نظاماً ميتافيزيقياً؟

سارتر: نعم، كنت أعتقد بذلك منذ مرحلة مبكرة.

وبعد، لايُعرف من صنع الكمان، وقريباتها الڤيولا، والتشيلو. كل ما نعرفه، أو يعرفه الموسيقولوجيون، أنها تطورت عن الڤييل viéle القروسطية، التي كانت على عكس الڤيول viol، تُسند إلى الكتف وتعزف بالقوس بالطريقة نفسها التي تعزف بها الآن الكمان. والظاهر أن تطور الحياة في أوروبا، ومتطلبات السماع والتأليف الموسيقيين، اقتضى تطوير الريبك إلى الكمان. تقول شايلا نيلسون في كتابها عن الكمان والڤيولا: «إن تطور السوناتا والكونشرتو غروسو والكونشرتو على الآلة المنفردة شغل بال الموسيقيين والعازفين الإيطاليين على هذه الآلة على ما يبدو أكثر من المزيد من اكتشاف المهارات التقنية في العزف على الآلة في النصف الثاني من القرن السابع عشر: ولعله ليس مصادفة أن يسعى ستراديڤاري إلى صنع كمان ذات أداء صوتي أقوى دون التضحية بالجمالية التي تستشعرها الأذن عندما تطلب الأمر أن تقف آلة كمان وحيدة في مقابل مجموعة من آلات الكمان في الكونشرتو. وكان

القوس، أيضاً، عرضة للعديد من التجارب في تلك المرحلة». وتضيف شايلا نيلسون عاملاً آخر، هو انعتاق الكمان النهائي من الموسيقى الراقصة، واعتبارها «آلة محترمة»، عندما تخلى العازفون عن الڤيول وبدأوا بالعزف على الڤايولين. واشتهرت عوائل إيطالية في صناعة هذه الآلة، منذ القرن السادس عشر، من أقدمها عائلة أماتي Amati. لكن انتونيو ستراديڤاري Stradivari كان أعظم صانع لآلة الكمان، ولا تزال إحدى آلاته محفوظة في متحف اشموليان في أوكسفورد (الذي أفكر في زيارته لأجل مشاهدة هذا الأثر الثمين).

واشتهر تارتيني (١٦٩٢-١٧٧٠) كعازف بارع على الكمان، وموسيقي، ومبتكر: ابتكر قوساً جديداً للعزف على الكمان. وألّف سوناتا عرفت باسم «رعشة الشيطان»، تشتمل على رعشة طويلة في حركتها الرابعة. ويُروى أن تارتيني حلم ذات يوم أنه عقد صفقة مع الشيطان الذي أعطاه كمانه. وعزف الشيطان لحناً جميلاً جداً، وعندما اسيقظ تارتيني حاول عزفه. ففشل، لكنه ألف «رعشة الشيطان». وقد فُقدت هذه السوناتا في حينها ثم اكتشفها فيما بعد Baillot (١٧٧١-١٨٤٢).

وتم اكتشاف المهارات التقنية للكمان على يد نيكولاي پاغانيني (١٧٨٢-١٨٤٠)، إلى حد أن تأريخ هذه الآلة شهد منعطفاً بعد ١٨٥٠.

ويعتبر پاغانيني أعظم عازف كمان في القرن التاسع عشر. وكان هو أول من بدأ عصر العازفين ذوي الصيت الطائر، حيث أصبح أسطورة نتيجة لتفننه في عزفه وفي الألاعيب التي يجترحها عند العزف، كأن يقطع غير وتر من الكمان ويستمر في العزف على الأوتار المتبقية على أتم ما يكون.

واقترن اسمه بالشيطان (الظاهر ان ألاعيب العزف على الكمان أضفت على العازفين هالة من المهارة اللابشرية، فنسبت لبعضهم علاقة مع الشيطان. والظاهر أيضاً أن للشيطان علاقة ما -عالمية- بالموسيقى، فقد حدثنا اسحق، أو لعله إبراهيم الموصلي، عن علاقته بالشيطان أيضاً، ولولا خشيتي من افراطي في الاستطراد لنقلت حكايته مع هارون الرشيد عن الشيطان الذي ألهمه لحناً موسيقياً).

وعن پاغانيني قال روسيني (١٧٩٢-١٨٦٨)، مؤلف أوبرا حلاق اشبيلية: «بكيت ثلاث مرات في حياتي: المرة الأولى عندما فشلت أول أوپرا ألفتها، والمرة الثانية عندما كنت مدعواً في زورق وسقط في الماء ديك رومي محشو بالكمأة، والمرة الثالثة عندما استمعت إلى عزف پاغانيني لأول مرة».

وكان ڤيوتي Vioti (١٧٥٥-١٨٢٤) أشهر عازف كمان في الفترة بين تارتيني وپاغانيني. (في باريس عزف عزفاً مصاحباً لماري انطوانيت). ويروى عنه أنه كان ذات ليلة صائفة يتمشى في شارع الشانزيليزيه بصحبة صديقه الحميم فرديناند لانغليه، أستاذ الهارموني في كونسرڤاتوار باريس. ثم جلسا على مصطبة لينعما بهدوء الليل، واستسلما إلى أحلام اليقظة. لكنهما ما لبثا أن سمعا صوت عزف رديء أقرب إلى الضوضاء منه إلى الموسيقى. فنهضا من مقعديهما، وقال ڤيوتي: «لا يمكن أن يكون هذا صوت كمان، ومع ذلك يبدو أنه شبيه بها.»، «ولا كلارينيت» قال لا نغليه «مع أن الصوت قريب منها». ثم اقتربا من مصدر هذه الأصوات الغريبة، وشاهدا رجلاً أعمى فقيراً يقف إلى جانب شمعة بائسة ويعزف على كمان مصنوعة من الصفيح.

«ظريف!» قال ڤيوتي «إنها كمان بالفعل، لكنها كمان من صفيح. هل حلمت يوماً ما بشيء كهذا؟» وبعد أن أصغى قليلاً، أردف: «أقول، لانغليه، أريد أن أقتني هذه الآلة. إذهب واسأل الأعمى العجوز ماذا يطلب مقابلها.».

اقترب لا نغليه من الأعمى وسأله، لكن العجوز لم يُبد رغبة في بيع آلته.

«لكننا سندفع لك ما يكفي لشراء واحدة أفضل.» وأضاف: «ولماذا لا تشبه كمانك غيرها من الآلات؟».

أجاب العازف المسن بأن ابن شقيقته الطيّب يوستاش، الذي يعمل عند سمكري، هو الذي صنعها له.

فقال ڤيوتي: «حسن، سأعطيك عشرين فرنكاً مقابل كمانك. بوسعك شراء واحدة أفضل منها بكثير بهذا الثمن، لكن دعني أجربها قليلاً.».

وتناول الكمان، وراح يجترح عليها أنغاماً مذهلة وغريبة. فتجمع حشد لا بأس به من الناس، وراحوا يصغون بفضول واندهاش إلى هذا العزف. واغتنم لا نغليه هذه الفرصة، ومرر القبعة أمام الجمهور، وجمع مقداراً لا بأس به من النقود من المارة، قدمه مع العشرين فرنكاً إلى المتسول العجوز المندهش.

لكن الأعمى قال بعد أن فكر قليلاً: «لحظة واحدة. قبل لحظات قلت إنني مستعد لبيع الكمان لقاء عشرين فرنكاً، لكنني لم أعلم أنها بمثل هذه الجودة. أريد ضعف هذا المبلغ على الأقل.».

لم يتلقَّ ڤيوتي في حياته قط مثل هذا الثناء الصادق، فلم يتردد في نفح العجوز قطعتين ذهبيتين بدلاً من قطعة واحدة، وترك المكان.

حتى إذا ابتعد قليلاً أحس برجل يمسك بكمه. وعندما التفت إليه ألفاه عاملاً، يرفع قبعته ويحييه قائلاً:

«سيدي، لقد دفعت كثيراً لقاء هذه الكمان، ولما كنت أنا من صنعها، فبوسعي تزويدك بقدر ما تشاء لقاء ستة فرنكات عن الواحدة.».

والڤيولا أكبر حجماً من الڤايولين بقليل. ظهرت إلى الوجود في شمال إيطاليا في حدود ١٥٣٥، وهي مرحلة ظهور الڤايولين والتشيلو نفسها، وإن كانت جذور الڤايولين أقدمها جميعاً. وعلى العموم تتسم الڤيولا بمواصفات نغمية أكثر عتمة وأدفأ وأغنى في مقابل المواصفات الصوتية الأخف، والأكثر إشراقاً، في الڤايولين. ويبدو صوت الڤيولا مبطناً، وأكثر رخامة، وفي أحيان أقرب إلى أن يكون مكبوتاً.

وكان هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩) يدرك أهمية الڤيولا غير المعترف بها. ثم فطن Weber إلى اللون النغمي للڤيولا. وعزف مندلسون على الڤيولا. وأعطى شومان للڤيولا أهمية في مؤلفاته. ويقول برليوز: «من بين جميع آلات الأوركسترا، كانت الڤيولا بمزاياها الممتازة مهملة، مع أنها لا تقل روعة عن الڤايولين، وصوت أوتارها السفلى معبر تماماً، وأنغامها العليا تتسم بنبرتها الحزينة المستحبة، وصوتها على العموم، ينزع إلى الكآبة بعمق، ويختلف عن نظيره في الآلات الوترية الأخرى». وتحدث برليوز عن «المعاملة غير العادلة لهذه الآلة النبيلة»، مشيراً إلى أن عازفي الڤيولا كان اختيارهم يتم من بين عازفي الڤايولين المرفوضين. وكانت سمفونيته الشهيرة (هارلد في إيطاليا) التي كتبها لباغانيني - الذي لم يعزفها- أول عمل رومانتيكي مهم ألف للڤيولا والأوركسترا. وكان برامز (١٨٣٣-١٨٩٧) يعزف على الڤيولا، وكذلك دڤوجاك

(١٨٤١-١٩٠٤). وعند ريكارد شتراوس (١٨٦٤-١٩٤٩) أدت الڤيولا دور سانشو، في حين أدى التشيلو دور دون كيشوت.

وعن «لغة» التشيلو يتحدث پابلو كازالس (١٨٧٦-١٩٧٣) بوجدٍ يجعلك تشعر أن هذه الآلة، كما الكمان، لها لغة إنسانية عذبة لا مثيل لها:

«عندما استمعت إلى التشيلو لأول مرة [كان عمره أحد عشر عاماً]، شعرت أنها شيء جديد تماماً. ومن اللحظة التي استمعت فيها إلى صوتها ذهلت. شعرت كأنني عاجز عن التنفس. كان هناك شيء حي، وعذب، وإنساني -نعم إنساني إلى درجة كبيرة، في صوت هذه الآلة. لم يسبق لي أن سمعت صوتاً جميلاً كهذا من قبل. شعرت كأن تياراً كهربائياً سرى في جسدي.».

ولعل سحر هذه الآلة يكمن في صوتها المخملي، الوقور، الذي يذكرنا بآلة الڤيول، لكن مع فارق سنتطرق إليه. وقد تحرر التشيلو من دوره كآلة جهيرة bass منذ العقود الأخيرة من القرن السابع عشر. وأعطى العامل الزخرفي في السوناتا الباروكية (مرحلة ڤيڤالدي- سكارلاتي- هاندل- باخ) صوتاً مستقلاً لآلة التشيلو، وبالتالي تحقق لها مركز مساوٍ للآلات الأخرى في موسيقى الحجرة. بدأت هذه العملية على يد عازف التشيلو في كنيسة بيترونيو في بولونيا (الإيطالية). وكان دومنيكو غابرييلي (حوالي ١٦٧٥) ودومنيكو غالي (١٦٩١) من أقدم من وضع مؤلفات لهذه الآلة. ومن أقدم الكونشرتات المؤلفة لآلة التشيلو كانت تأليف ڤيڤالدي، وتارتيني، إلخ. وبدأ غابرييلي تقليد مصاحبة الغناء على التشيلو، ثم تعزز ذلك على نحو تام في

أوراتوريات هاندل الآسرة، وكانتاتات باخ. وكانت متتاليات باخ الست أول المؤلفات على آلة التشيلو المنفردة التي كتبت من قبل غير عازف على هذه الآلة، وهي رائعة في أبعادها التقنية والموسيقية. وقد ألفت السادسة لآلة لها خمسة أوتار (بدل الأربعة التقليدية). ويعتقد الآن أن هايدن ألف خمس كونشرتات على آلة التشيلو، اكتشفت إحداها في براغ في ١٩٦١. واستجابة إلى ولع فردريك ڤلهلم الثاني بهذه الآلة، ألّف موتسارت ثلاث رباعيات مع دور مهم للتشيلو، أهداها إلى الملك. كما أهدى هايدن، وبوكوريني، وبيتهوفن، مؤلفات على هذه الآلة إلى الملك نفسه.. وفي رباعيات بيتهوفن الآخيرة، جعل التفوق المطلق للمنطق الموسيقي على طاقة الآلة الأجزاء المخصصة لها صعبة إلى درجة استثنائية... ومن بين أهم المؤلفات المخصصة لهذه الآلة على الإطلاق، تقريباً، كونشرتو التشيلو لدڤوجاك. ولعل من أعذب الكوكتيلات الموسيقية، الجمع بين التشيلو والغيتار، حيث ينساب صوت الآلة الأولى بوقاره الحزين المؤثر مع توقيعات الغيتار بنبضاتها الآسرة. وإذا دخلت آلة ثالثة على الخط، فقد يصبح مثل هذا الكوكتيل أكثر عذوبة، على نحو مافعل پاغانيني في ثلاثية ألّفها للغيتار، والڤيولا، والتشيلو. وقد اشترك في عزفها هو (على الڤيولا)، ومندلسون (على الغيتار)، ولندلي (على التشيلو)، في لندن في ١٨٣٣.

ننتقل الآن إلى الڤيول، الذي يعتبر من الآلات المنقرضة، ثم أعيد إليه الاعتبار حديثاً. وللتعريف بالڤيول نقول: إنه آلة تعزف بالقوس، وعلى عنقها عتب (وهي الخطوط الأفقية التي توضع على رقبة بعض الآلات الموسيقية، كالعود والغيتار، لتحديد موضع ضغط أصابع اليد

اليسرى على الوتر في أثناء العزف)، وغالباً ما يعزف عليها بوضعها إلى أسفل في الحضن أو بين الساقين. ظهرت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، ثم أصبحت إحدى أشهر آلات عصر النهضة والفترة الباروكية (١٦٠٠-١٧٥٠)، واستعملت كثيراً في موسيقى المجموعة. وكآلة منفردة ظلت تزدهر حتى منتصف القرن الثامن عشر.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الآلة تختلف في تفاصيل شكلها، وأشياء أخرى، عن الكمان وبقية العائلة الكمانية، بما في ذلك التشيلو الذي يشبه الفيول، بكتفي هذه الآلة الأخيرة، أي الفيول، المنحدرين، وظهرها المسطح وليس المحدب، والفتحتين على غرار «C» بدلاً من «f» في عائلة الكمان. وقد ميز الإيطاليون بين الآلتين في تسمية آلة الفيول بأنها viola da gamba. التي تسند إلى ساق العازف.. أما الفايولين، فكانت تدعى viola da braccio (التي تمسك بالذراع، أي التي تستند إلى الكتف).

وهذا التقليد في عزف الفيول أخذ من العرب، فقد جاء في كتاب (التشيلو) لوليم پليث أن آلات الفيولا التي يعزف عليها عند إسنادها إلى الساق منحدرة من «العود المكّي». وهناك فروق أخرى: في عدد ودوزنة الأوتار، وفي شكل الصندوق الصوتي. ففي حين كانت الكمان القديمة تشتمل على ثلاثة أو أربعة أوتار، وتُدوزن بالخامسات (أي بين وتر وآخر خمس مسافات صوتية)، فإن الفيول (كالعود) كان له خمسة أوتار أو ستة، ويُدوزن بالرابعات، مع ثالثة في الوسط. وفي حين كان شكل الكمان مصمماً في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر على هيئة العدد 8 (الغربي)، أو دائرتين متقاطعتين، فإن الفيولا داغامبا، في

أشكالها الأقدم، تبدو متطورة عن العود مع تخصّرين قوسيين من الجانبين لتيسير عملية العزف بالقوس عليها، وظهرٍ مسطح لتيسير مسكها، مع أن بعض الصور القديمة تظهر فيها هذه الآلات محدبة الظهر كالعود. لهذا كانت هذه الآلات الأخيرة تصنف تحت اسم «الأعواد».

لكن ما هي أهمية وجود أو عدم وجود العتبات في الآلة الموسيقية؟ الظاهر أن هناك فرقا كبيراً في الحالتين، ويعكس هذا الفرق العقلية الشرقية والعقلية الغربية في العزف. لكننا سنقف على آراء متباينة بشأن العتبات، تتراوح بين التقويم الإيجابي والسلبي لها. فقد جاء في كتاب وليم پليث حول أهمية العتبات في رقبة الآلة الوترية:

«عندما يعزف العازف على آلة معتّبة كالڤيول، فإن نوطة الوتر تُحدَّد بوضع الإصبع خلف العتب قليلاً لكي ينشدَّ (يتوتر) الوتر بقوة فوق العتب، وبالتالي فليس الإصبع، بل العتب هو الذي يحدد نوطة الوتر ويعطي النغمة. والصوت الناجم عن هذه الطريقة في العزف بارد، وواضح، ودقيق، وإلى حد ما مجرد (لا ينطوي على تعبير ذاتي). أما الآلات الكمانية، الخالية من العتب، التي تصدر أصواتها عن طريق الاحتكاك المباشر للإصبع بالوتر في نقطة تحديد النوطة، فيكون صوتها بصورة عامة أكثر دفئاً، وشخصية، ورهافة في أداء الظلال الدقيقة من الفوارق في النغم، وتمتلك مزيداً من مزايا الصوت البشري. وهكذا، في الإطار الصوتي، فإن الفرق بين الآلات المعتّبة وغير المعتّبة يبدو جوهرياً، وكانت له اعتبارات مهمة على مرور الزمن، مما جاء لغير مصلحة آلات الڤيول.

إن الآلة الموسيقية المعتّبة، هي بصورة لا مفر منها، آلة ذات درجات

صوتية ثابتة، لأن العازف لا يستطيع تغيير درجة الصوت إلا قليلاً، ما دامت قد تحددت بالأعتاب.

وقد قام عازفو لوحات المفاتيح (آلات مثل البيانو مثلاً) ممن شغلت بالهم مشاكل الآلة ذات الدرجات الصوتية الثابتة، بتجارب كثيرة لأجل «تعديل» درجات النغم في آلاتهم لكي يتجنبوا الضربات الخشنة في العزف، التي تتأتى عن الكوما الفيثاغورية. وبدون التعديل tempering، فإن الآلة التي تمت دوزنتها بمقام معين يمكن أن تصبح خارجة عن الدوزنة بصورة صارخة في مقام آخر بعيد عنه، لكنْ عند القيام بعملية «خداع» طفيفة، فإن عازف لوحة المفاتيح يستطيع أن يوزع العزف في الكوما الفيثاغورية على مدى العديد من الأوكتافات. وهكذا كان التعديل وسيلة لـ (تجزئة أو تحصيص الفوارق)، أو عملية توفيقية من أجل تلطيف الفوارق النغمية غير المريحة، (وكان الكلاڤير المعدل لباخ محاولة للبرهنة على أن الآلة «المعدلة» بوسعها أن تؤدي أصواتها في كل المفاتيح الأربعة والعشرين دون مشاكل نغمية).

لكن هذا الحل متعذر في الآلات المعتَّبة، وممكن في الآلات الكمانية. وهذا هو سر «انقراض» الآلات المعتبة في الموسيقى الغربية، وبقاء الآلات غير المعتبة، مع أننا بتنا نشهد في أيامنا هذه، منذ الحرب العالمية الثانية، عودة إلى الآلات المعتبة أيضاً، لأسباب تتعلق بعزف المقطوعات المؤلفة لها ولتأليف معزوفات جديدة عليها».

ثم نقف في معجم Grove الموسيقي (الموسوعي)، على رأي آخر مغاير لهذا الرأي بشأن آلة الڤيول وعتباتها:

«بسبب من خفة وزن الڤيول ومحدودية التوتر نسبياً في أوتاره يعتبر

القيـول آلة رنينية إلى حد كبير، ويستجيب على الفور لأدنى لمسة من القوس عند العزف عليه. وصوته هادئ لكن له طابعاً مزمارياً، ثاقباً أو حاداً، متميزاً، يجعل منه آلة مثالية للعزف البوليفوني (تعدد الأصوات في آن واحد)، حيث يكون لنسيجه الصوتي نقاوة لا مثيل لها. لهذا يصلح القيول للموسيقى الجادة غير الراقصة، وذلك بسبب صوته الانطوائي.

إن البعد الرنيني في القيول يكمن أيضاً في طريقة استفادة اليد اليسرى (أصابعها) من العتبات (على رقبة الآلة). فحين يضغط الإصبع على الوتر بقوة مباشرة خلف العتب سيصدر عنه تأثير يشبه صوت الوتر الطليق.

وتتأتى تقنية اجتراح الرنين -فضلاً عن القدرة على أداء المقاطع السريعة- من استعمال «المسكات»، عندما يوضع كل إصبع خلف العتب، ويبقى على وضعه حتى بعد عزف النغمة، إلى حين دور انتقاله إلى موضع آخر. هذه التقنية تمكّن الآلة، كما يقول كريستوفر سمپسون، من «مواصلة صوت النغمة بعد أن يتركها القوس». إن الظاهرة المتأتية من كون العتبات تضمن استقرار النغمية، تمكّن اليد اليسرى من اتخاذ مواضع متعددة أكثر مما يتاح لها في الآلات غير المعتّبة كالكمان أو التشيلو».

ولنتذكر أن القيول هو سليل العود، مع أنه يُعزف بالقوس، لذلك نجد أن معظم عازفي القيول الأوائل بدأوا حياتهم الموسيقية بالعزف على العود. وفي ١٦٨٥ انقسم عازفو القيول إلى مدرستين وتبودلت رسائل قارصة بينهم: المحافظون التزموا بتراث عازفي العود وفضلوا وضعية اليد اليسرى حيث يكون الإبهام مقابل السبّابة، في حين كانت المدرسة التقدمية، التي استمرت حتى القرن الثامن عشر، تفضل استعمال الإبهام بحيث يقابل الإصبع الوسطى، وهي طريقة مفيدة للامتدادات وعزف المركبات الصوتية (الهارمونية).

وكدليل على تراجع الڤيول وتقدم التشيلو، نشر الموسيقي البريطاني كريستوفر سمپسون في عام ١٦٥٩، في كتابه Division Violist، صورتين ممكنتين للڤيول، وأكد لقرائه على أن الأولى -الصورة اليسرى وهي مطابقة لصورة التشيلو- هي الأفضل، لأنها متفوقة في صوتها.

البيانو؟ يقول سدني هاريسون في مستهل كتابه عن البيانو: «كل طفل يعرف أن أهم الاختراعات في العالم الحديث هي، طبعاً، المكائن: الماكنة البخارية، ماكنة الاحتراق الذاتي، الصاروخ، أو ربما الراديو، والتلفزيون، والكمبيوتر، وقد لا يجرؤ سوى طفل نادر على الإشارة إلى أن البيانو إنما هو اختراع مهم.».

منذ سنوات وأنا مسكون بموسيقى البيانو، أكاد أنقطع إليها فقط، إلى حد الرغبة في سماع العديد من المقطوعات الموسيقية الأخرى (الأوركسترالية، والمؤلفة لآلة موسيقية أخرى غير البيانو) مكيفة للبيانو. فلشد ما استمتعت قبل أيام بسماع شهرزاد ريمسكي - كورساكوڤ تعزف على آلتي بيانو. وأود أيضاً أن أستمع إلى صيغة مكيفة للبيانو لمقطوعة ديبوسي (قيلولة الفون)، بعد أن قرأت الكلمات الآتية عنها بقلم جورج كوپلاند:

«أعربت له (الديبوسي) عن رغبتي في أداء بعض مقطوعاته الأوركسترالية على البيانو، تلك المقطوعات التي كنت أشعر أنها تصلح بصورة أساسية للبيانو. فكان ردّ فعله في بادئ الأمر متردداً، لكنه ما لبث أن أعلن عن موافقته، وأعجب تماماً بالنتيجة. لقد أعجب بصورة خاصة بأدائي الخاص لقيلولة الفون على البيانو، متفقاً معي على أن

العزف الأوركسترالي، الذي يتناول عدة آلات، تخلخل في اطار مسيرة مقاطع التراجيديا (في القصيدة). كان أداء هذه المقطوعة على البيانو، يبدو لي دائماً، أحب إليّ من جميع مؤلفاته الموسيقية وأكثرها ديبوسيةً وأثيريةً، بما ينطوي عليه من حس رهيب بالقدم، مترجم إلى لغة الأصوات، ذلك الإحساس الشهواني الذي تتسم به القصيدة...» (المقطوعة بالأصل ألفها ديبوسي من وحي قصيدة لستيفان ملارميه بهذا العنوان.).

وهذا يجعلني أتذكر الناقد البريطاني Neville Cardus في قوله: «لو عشت ثانية، لآثرت أن أكون عازف بيانو، لأن البيانو هو الآلة الكاملة. فلو كنت مغنياً، لتعيّن عليّ أن يكون لي مصاحب [على آلة موسيقية]. ولو كنت عازف كمان، لا نبغى أن يكون لديّ مصاحب أو أوركسترا، أو أن أكون أحد أعضاء عازفي رباعية. لكنني لو كنت عازف بيانو، لكان بوسعي أن أعزف كل أنواع الموسيقى، من المراحل كلها. حتى أنني أستطيع أن أمتع نفسي بعزف تريستان [لفاغنر] مكيّفة للبيانو.».

لكن أي شيء هو البيانو؟ وبماذا يتميز صوته؟ وما هي أهمية طاقته الموسيقية التعبيرية؟ ولماذا اعتبر -بحق- سيد الآلات الموسيقية على الإطلاق؟ وما المقصود بـ«عقلية» البيانو، أو عقلية الآلة المفاتحية المعدّلة؟

كلمة بيانو هي اختصار للكلمة المركبة piano forte الإيطالية، وهذه الأخيرة مؤلفة من المقطعين piano ويعني (ناعم، هادىء)، وforte (قوي). ويراد بالكلمة المركبة أن هذه الآلة تستطيع أن تجترح أصواتاً قوية وخافتة، حسب الرغبة (أي حسب قوة الضرب على مفاتيحها)، في الوقت الذي كانت الآلات المماثلة السابقة تعطي أصواتاً متساوية في الشدة. إن جهارة الصوت في الأورغن أو الهاربسيكورد تحددها تفاصيل

بنية الآلة الداخلية، كضغط الريح أو مرونة الريشة.. لكن مهما استعملت من قوة في ضغطك فإنك لا تستطيع تغيير هذه الجهارة. إن الشعور بمحدودية الأورغن والهارپسيكورد والكلاڤيكورد اقتضى ابتكار آلة أكثر كفاءة في التحكم بارتفاع أو خفوت الصوت..

هذه الأفكار، وغيرها، طرأت على أذهان هُواةٍ إيطاليين اجتمعوا في پالاتسو باردي في فلورنسا قُبيل ختام القرن السادس عشر، وراحوا يفكرون في إمكان إحياء الدراما الكلاسيكية وفق القواعد الإغريقية التراجيدية، التي آلت إلى ابتكار الكانتاتا Cantata (وهي أغنية دنيوية على طريقة الإلقاء الملحون الخطابي تصاحبها آلة منفردة) وبذلك حصل منعطف في عالم الموسيقى الغربية. وبرزت أهمية التنبير الموسيقي (أي التوكيد على بعض النغمات). ولوحظ أن الجانب العاطفي في العبارة الموسيقية يمكن التشديد عليه، كما هو الحال في البيت الشعري، وذلك من خلال التحكم بصوت النغمات. ولم يكن الهارپسيكورد ولا الأورغن قادرين على هذه الطريقة في التحكم بالصوت. لكن ڤنتشنزو غاليلي (أبا غاليلو غاليلي) الذي كان أحد الأشخاص الذين حضروا اجتماعات پالاتسو باردي في فلورنسا، أشار إلى أن مثل هذه الآلة كانت قد وُجدت حتى قبل تأريخ اجتماعهم.

من جهة أخرى كان لتحسين صناعة الآلات الكمانية في إيطاليا، وتقدم المدرسة الإيطالية في العزف على هذه الآلات دور في توجيه الاهتمام نحو تطوير الآلات المفاتيحية. إن التفنن في أداء وغناء النوطة الذي يمكن تحقيقه بيسر بوساطة القوس على الآلات الوترية بات مطلوباً لآلة الهارپسيكورد أيضاً. وجرت محاولة لتطوير هذه الآلة الأخيرة بحيث

تعـزف أوتارها بالقـوس على غـرار الڤيـول، على يد Hans Haiden من نورمبورغ في ١٥٧٠. لكن هذه المحاولة وغيرها لم تحقق المطلوب إلى أن وفّق بارتولوميـو كريستـوفوري في تحقـيق هذه الرغبـة عن طريق لف مطارق الآلة المفاتيحية التي تضرب الأوتار عند العزف، باللباد، وكان ذلك في حدود عـام ١٧٠٩. ثم تلقف غوتفريد سلبرمان، صانع آلات الأورغن في ألمانيا، فكرة كريستـوفوري، وقام في ١٧٢٦ بصنع آلتي بيانو قدمهما إلى باخ، الذي لم يُعجب بهما، وربما آل ذلك إلى مزيد من التـحسينات. وفي ١٧٤٧، زار باخ بلاط فردريك الكبير في پوتسدام وعزف على آلة بيانو من صنع سلبرمان، لكن ابنه يوهان كريستوف باخ، وكليـمنتي، لعبا دوراً في توجيـه الاهتـمام نحو هذه الآلة من خلال التعليمات التي وضعها كل منهما في طريقة العزف عليها. وفي ١٧٧٣ ألّف كليمنتي السوناتا الشهيرة رقم٢، التي اعتبرت أول مقطوعة موسيقية أُلّفت بأسلوب ملائم كلياً للبيانو كآلة تختلف عن الهارپسيكورد على نحو واضح. وفي ١٧٩٩ نشر بيتهوفن أول مؤلفاته للبيانو بصفتها مستقلة عن الهاربسيكورد، بعد أن نشر سوناتاته الثماني الأولى لتعزف على «الكلاڤسان، أي الهارپسيكورد، أو البيانو». ولم يعدْ همُّ مؤلفي موسيقى الآلات المفاتيحية ينحصر في التعابير الديناميكية (القوة والخفوت) فحسب، بل اللون النغمي أيضاً وإمكانات آلات الأوركسترا نفسها. ويتضح هذا في محاولة تقليد آلات كالهورن، والترومپيت، والطبل، وبعض الآلات الهوائية الخشبية. فبات بوسع البيانو اجتراح أصوات كالرعد، وماإلى ذلك.

ومن مزايا البيانو الأخرى أن لكل نوطة ثلاثة أوتار، ما عدا

النوطات السفلى حيث يوجد لكل منها وتر قوي كالحبل يعطي صوتاً أشبه بصوت الجرس، والنوطات العليا حيث لا أهمية للرنين. لكن من أهم مزايا البيانو أن مطارقه التي تضرب الأوتار عند العزف على مفاتيحه -البيض والسود- مغلّفة باللباد، كما مر بنا. وهذا هو سرّ لا معدنية الصوت، إذا جاز القول. أما إذا شاء العازف «تعزيز» sustain إو إطالة الصوت، فإن ذلك يتم باستعمال الدوّاسة اليمنى (عند القدم). أما إذا أراد كظم الصوت بما يورث انطباعاً بالنعومة، فإنه يستعمل الدواسة الأخرى. وبكلمة أخرى، إذا كان المطلوب الضرب على وتر واحد من أوتار النوطة، استعملت الدواسة (الناعمة). أما عدم استعمال الدواسة فيعني العزف على الأوتار الثلاثة. هذا إلى أن شدة أو رقة الضرب على المفاتيح يعطي للصوت دينامية مختلفة. (ينظر بهذا انتوني بيرجس في مقدمته لكتاب هلدبرانت عن البيانو) وسنعود إلى حديث الدواسة، التي يبدو أن لها أهمية كبيرة في آلة البيانو.

وتتوقف طبيعة الأنغام الموسيقية في أي بيانو على نوعية وتوتر الأوتار، واللوحة المصوّتة (وهي لوحة خشبية رقيقة يكون موضعها خلف الأوتار في البيانو العمودي وتحتها في البيانو الكبير، لتزيد الصوت المنبعث منها وضوحاً وجهارة)، والمطارق والمادة التي تغلّف بها، والبنية الكاملة للإطار المعدني، والصندوق الخشبي للآلة. ومع ذلك، فإن أكثرها أهمية هي اللوحة المصوتة، التي يشبه دورها دور الصندوق الصوتي (أو الجسد) للكمان، فبدونها يصبح صوت الآلة واهناً وحاداً جداً.

وتصنع اللوحة المصوتة من الصنوبر الروماني (نسبة إلى رومانيا)، والراتنجية النرويجية، التي تعرف أيضاً بالصنوبر السويسري، والتنوب

الفضي. ويتم اختيار خشب اللوحة المصوتة من الأشجار التي تنمو باستقامة وتتعرض إلى القليل من ضوء الشمس في وسط الغابة.

ثم إن تطور أو تحسين صناعة البيانو لعب دوراً في تحسين صوت البيانو وبلوغه درجة الكمال. يتحدث كُورت بلاوكوپف في كتابه (الحياة الموسيقية في مجتمع متغير) عن تعامل فرانز لست (١٨١١-١٨٨٦) مع البيانو الذي يعكس العلاقة بين بنية الآلة ومحاولة التوصل إلى صوت مثالي لها. ويقول: نادراً ما كانت هناك علاقة بين الصناعة الاقتصادية (في هذه الحالة، صناعة الحديد) والعامل التقني (العزف على البيانو) الذي انعكس في أسلوب العزف والتأليف.

فقد كان للتحسينات التي جرت على صناعة البيانو في ثلاثينيات القرن الماضي أثره على نوعية العزف، وبالتالي التأليف أيضاً. وذلك بفضل استعماله إطاراً من الحديد المسبوك الذي يوفر إمكانية أكبر لشد الأوتار ولتقوية الصوت، وغير ذلك. (ص٥٨) ولهذا كان هكتور برليوز يغبط فرانز لِسْت لأنه كان يتعامل على آلة جمّة الإمكانات، نعني بها البيانو. فقد قال له: «أنت تستطيع.... أن تقول أنا الأوركسترا! أنا الجوقة الغنائية! وكذلك، أنا المايسترو!» وينعكس هذا في مقدرة لِسْت المذهلة على عزف أية موسيقى تقريباً على البيانو، وخير مثال على ذلك أنه حوّل السمفونيةَ الفانتازية لبرليوز، ببنائها الأوركسترالي المذهل، إلى البيانو. وبهذا الصدد يقول لست:

«في رأيي أن البيانوهو الآلة الأولى في عالم الآلات التراتبي. وهو مدين في ذلك إلى الطاقة الهارمونية التي يتمتع بها من دون بقية الآلات... ففي أوكتاڤاته السبع، بوسعه أن يعوض عن أوركسترا

بكاملها، وتكفي أصابعنا العشر لاجتراح الهارمونيات التي تصدر عن مجموعة من مئة عازف.».

وكان البيانو النمساوي أخف، مع جرْس أقل طنينية، من البيانو الانكليزي. وكان عزف موتسارت متماشياً مع البيانو النمساوي. لكن بيتهوفن استعمل البيانو الإنكليزي الملائم لعزفه القوي والديناميكي. وكان هو أول من استثمر استعمال الدوّاسة المديمة (للأصوات). وتبعه في ذلك شوبرت، وشومان، وشوپان، ومندلسون. أما جون فيلد الإيرلندي الذي تتلمذ على يد كليمنتي، فقد ابتكر مايسمى «باللمسة الغنائية» في العزف المتسق Legato، وكان أول من ابتكر «الليليات» Nocturnes التي تأثر بها شوپان، الذي فتح عزفه وتأليفه آفاقاً جديدة في «اللون النغمي». أما فرانز لِسْت فكان أول العازفين الذين تمتعوا بكاريزما هائلة، حيث ضارعت تقنيته في العزف پاغانيني، وفتح الطريق نحو تجاريب ديبوسي ورافيل الهارمونية، وحتى نحو نزعة سترافنسكي وبارتوك في استعمال البيانو لغرض يذكّر بآلات النقر.

ويعتبر البيانو آلة الرومانسية بحق. ولئن كان الهارپسيكورد الكساندر پوپ الموسيقى، فالبيانو بايرونها، كما يقول أنتوني بيرجس. البيانو والحالة هذه آلة البطولة، وقد ظهر في عصر البطولات. وفي هذا الإطار يرى إدوارد دينت Dent في دراسته المنشورة في ١٩١٦ عن تأثير البيانو في الموسيقى الحديثة، أن البيانو هو الآلة النموذجية للحركة الرومانسية. ذلك أنه لما كانت الحركة الرومانسية تؤكد على شاعرية الخواطر وتداعيها، فقد وجدت في البيانو الآلة الفريدة بين الآلات الموسيقية القادرة على التعبير عن هذه

المشاعر. وكان فرانز لِسْت البطل الرومانسي الكبير لآلة البيانو. كعازف، كان من بين أعظم إن لم يكن أعظم عازفي البيانو على الإطلاق. وإذا كان شوپان قد قطع شوطاً بعيداً في طريقة العزف على البيانو، فإن لِسْت ذهب أبعد من ذلك. كانت له يدان استثنائيتان، وتروي الأساطير عن قوة سيطرته عليهما (كأنْ يضع عليهما قدحين مليئين ماءً ويعزف بهما حتى الفقرات السريعة جداً دون أن تراق قطرة.) وما من شيء عند لِسْت لا يمكن التعبير عنه بلغة البيانو، إلى حد أنه كيّف مؤلفات موسيقية أوركسترالية هائلة لتعزف على البيانو، بما في ذلك مؤلفات لباخ، وجميع سمفونيات بيتهوڤن، ومؤلفات لبرليوز، وبلّيني، وپاغانيني، وروسيني، وفاغنر، الخ. وعثر لست، وكذلك شوپان، في أصوات البيانو، على إمكانات جديدة للموسيقى الرومانسية عموماً، وحتى ما بعدها، لا سيما عند لست الذي كانت محاولاته في التأليف إرهاصاً للاتوافقية سكريابين (١٨٧٢-١٩١٥)، والمركبات الصوتية من النوطات الكاملة عند ديبوسي. ومع ديبوسي أصبح البيانو آلة «انطباعية» بشفافية وضبابية انغامه. ونرى هنا أن نعود إلى الحديث عن الدوّاسة. الدوّاسة؟ روح البيانو التي تم اكتشافها في مرحلة لاحقة؟

تعتبر بمنزلة ثورة كوپرنيكية في تأريخ البيانو. إلى حد أن ديتر هلدبرانت لايتردد في القول «إن البيانو، صفوة القول، هو آلة موسيقية يُعزف عليها ليس بالأنامل، ولا بالذراعين، ولا بجذع الإنسان الأعلى، ولا حتى بالاذن (كما زعم Gieseking وآخرون)، بل بالقدم!».

لكن عن أية دواسة يتحدثون؟ فللبيانو دواستان، وأحياناً أكثر. هل يتحدثون عن اليمنى؟ التي تدعى sustaining pedal، أي المعزِّزة أو المديمة، لأنها تأخذ بأيدي هُواة الفنون المنافحين، على حد قول هلدبرانت. ذلك أن حسن استعمال الدواسة المديمة من شأنه أن يُحيل أبأس عزف إلى أداء متسق عذب. لكن حذار، فالدواسة اليمنى لا تخلق عازفاً ممتازاً ما لم يكن بارعاً في العزف وعارفاً كيفية استعمالها! فأدولف كُوباك يبدأ كتابه (استيطقا العزف على البيانو) بالحديث عن ثلاث وظائف للدواسة:

(١) تيسير الترخيم بين النوطات.

(٢) مضاعفة عدد النوطات التي تؤدى في أي وقت.

(٣) تشديد حدة الصوت، ثم ينتقل إلى الوظيفة الرابعة، وبالذات «إضفاء بُعد شاعري للمقطوعة».

لكن هذه الوظيفة الرابعة، أو ربما كلها، لم تكن كذلك في بداية ابتكار الدواسة أو الدواسات. في البدء كان دور الدواسة إضافة «أرضية» وليست «أثيرية»، إذا جاز القول. ففي الأصناف القديمة من آلات البيانو كانت الدواسة تستعمل مثلما يستعملها فنانو الشوارع في العزف على ست آلات موسيقية في آن واحد. على أن الغرض الرئيسي لإدخال الدواسة إلى البيانو في حدود عام ١٨٠٠ كان محاولة لتقليد الموسيقى التركية، بطابعها المتميز بجوقة من آلات النقر والإيقاع. كان لإضافة الآلات الموسيقية التركية إلى الموسيقى العسكرية الغربية تأثير كبير على الموسيقى في الغرب. وأصبح الطبل الجهير، والمثلث، والصناجات جزءاً لا يتجزأ، ليس فقط من الموسيقى

العسكرية بل من الموسيقى الراقصة أيضاً. وقبل ذلك جرت محاولات لإدخال الموسيقى التركية: دوّاسة الطبل التي أضيفت إلى الأورغن في كنيسة القديس نيكولاس في ديبتفورد، وفي كاتدرائية سالزبوري في ١٧١٠. واستعمل هاندل النقاريات Kettle-Drums في إحدى مؤلفاته في ١٧٤٣. وألّف ليوپولد موتسارت (والد ڤولفغانغ موتسارت) مقطوعة على الطريقة التركية، وكذلك ألف ابنه موتسارت روندو على الطريقة التركية. ودخلت الموسيقى التركية في فرق الموسيقى الراقصة، وكانت إضافة ملموسة في رقصة الڤالس. وبالتالي يمكن القول إن دواسة الباسون basson pedal والموسيقى الانكشارية كانت إضافة ضرورية تقريباً إلى البيانو في تلك المرحلة (ينظر بهذا كتاب روزاموند هاردنغ عن البيانو).

لكن الدواسة لم تصبح بمنزلة «روح البيانو» إلاّ بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما أهملت الإضافات الغربية (الأجراس، والصناجات، والطبول الصغيرة، الخ). أي بعد أن تم التركيز على الصوت الخاص للبيانو المتميز برنينيته الفريدة، حيث بات استعمال الدواسة يضفي ميلودية أكثر مما لو كان العزف بدونها. أما استعمال الدواستين في آن واحد فيتمخض عنه حالة من الرقة لا مثيل لها: «إن الطابع الرقيق، الضبابي للصوت... يضفي على المقطع الميلانخولي بُعداً أكثر تأملاً وذاتية، والمقطع المرح أكثر حلاوة، والمقطع الهادىء أكثر أثيرية...» كما يقول كُولاك.

وفي البيانو يلعب الصمت دوراً مهماً وحساساً أيضاً. فإذا كانت المعجزة الكبرى للبيانو تكمن في صوته، فإن المعجزة الكبرى

الأخرى فيه هي في صمته. فكل نغمة تُجترح إنما تأتي بعد تأمل يراعى فيه عنصر الصمت أيضاً.

ويأتي في المقام الأول الموسيقيون الذين تقترن أسماؤهم بموسيقى البيانو كمبدعين ومطورين، بيتهوڤن، وفرانز لست، وفردريك شوپان، وكلود ديبوسي. لكن بيانو موتسارت له شفافيته وعذوبته. ومؤلفاته لهذه الآلة تذكّر أحياناً بأصوات الترومپيت، وأنغام الفلوت العذبة، والأصوات المغلّفة للهورن، وضجيج الأوركسترا بكاملها، إلى جانب الأصوات الساحرة التي تتسم بها آلة البيانو، كما يقول وليم ليزلي سمنر.

ولمؤلفات هايدن المكرسة للبيانو -لا سيما سوناتاته- ذلك السحر الكتيم الذي لم يكتشف إلاّ حديثاً تقريباً.

وتعتبر مؤلفات بيتهوڤن الموضوعة للبيانو، لا سيما سوناتاته الاثنتان والثلاثون، وكونشرتاته الخمس، من مفاخر التراث الموسيقي الغربي برمته، إلى جانب تنويعات بيتهوڤن على لحن ديا بللي التي تعتبر من قمم المؤلفات الموسيقية في بنائها التقني.

ولم يُعترف بشوبرت كواحد من أعظم من ألّفوا للبيانو وواحد من أساتذة السوناتا العظام، إلاّ حديثاً، ونحن مدينون في ذلك إلى أرتورشْنابل [في النمسا]، وفي ألمانيا، إلى ادوارد إيردمان، اللذين مهدا الطريق للأجيال القادمة، بصفتهما عازفين ومدرّسين لامعين، كما يقول الفريد بريندل (عازف البيانو النمساوي).

ويقول وليم ليزلي سمنر عن شوپان: «إن مؤلفاته الموسيقية بمجموعها يمكن جمعها في بضعة كراسات صغيرة، لكنها مع ذلك تعتبر إرثاً لا يقدر بثمن من ذخيرة الحضارة الغربية، وكان لها دور كبير في

تطوير موسيقى البيانو. من خلاله تم وضع حد للتقليد النمساوي، واستباق العديد من الاتجاهات الحديثة.».

ولم يجترح فرانز لِسْت تقنيته الرفيعة لمجرد أن يبهر مستمعيه ويريهم أنه كان يعزف خيراً من منافسيه، لقد وجد تقنيته لأنه كان قادراً على خلق انطباع جديد وأوركسترالي في البيانو الذي توسع في مداه التعبيري إلى حد لا يمكن مقارنته، ويشعر جميع مؤلفي الموسيقى للبيانو ممن جاءوا بعده بدينهم له، كما يقول دَينتْ. على أن الفريد بريندل يرى أن هناك شيئاً متشظياً في مؤلفات لِسْت. إن نصوصه الموسيقية، ربما بطبيعتها، غالباً ما تبدو بلا خاتمة. لكن أليست الشظية هي الشكل الخالص والشرعي للرومانسية؟ عندما تصبح اليوتوپيا الهدف الأساسي، وعندما تكون الغاية احتواء الشيء الذي لا حدود له، فإن الشكل ينبغي أن يبقى «مفتوحاً» لكي يدخل الذي لا حدود له. ذلك أن الشكل المفتوح يحقق خاتمته في اللانهاية، على حد قول بريندل.

ومضى ديبوسي أبعد في طريقة استعمال شوپان للدوّاسة، وابداع أسلوب التضبيب اللوني الذي يتم تحقيقه عن طريق الذبذبات المتجانسة للأوتار غير المضروبة. وفي موسيقاه هناك تلك الحدود المتدرجة المضببة التي نشاهدها في لوحات الانطباعيين، بل حتى في لوحات سورا التنقيطية، كما يقول دينت.

وكنت أود أن أتحدث عن القيثار، والغيتار، والسيتار، لكنني أسهبت وأطنبت، فإلى فرصة أخرى. وذلك قبل أن أنتقل إلى الحديث عن لغة الموسيقى، و/ أو الميتا فيزيقا والموسيقا.

مصادر تم الرجوع إليها:

1-Curt Sachs, The History of Musical Instruments- J.M. Dent and Ltd. London, 1968.

2- Grove Dictionary of Music.

3- Oxford Dictionary of Music.

4- E.van der Straeten, The History of The violin- Da Capo press- N.Y., 1968.

5- Sheila M. Nelson, The Violin and The Viola, 1972.

6- William Pleeth, The Cello- Macdonald, 1982 (London).

7- Dieter Hilde brandt, A Social History of the piano.

8- Wlliam Leslie Summner, The Pianoforte- Macdonald and Jane's. London 1978.

9- Sidney Harrison, Grand Piano- Faber and faber, London 1976.

10- Kurt Blaukopf, Mussical Life in a Changing Society- Amadeus Press, Portland, Oregon, 1992.

11- Alfred Brendel, Musical Thoughts and After- Thoughts, Robson Books, London 1976.

اهتمامات موسيقية «٣»

محاولة في البحث عن فلسفة الموسيقى

«عندما تستمعُ إلى الموسيقى تشعر كأنكَ تهجر
عالمَ البشرِ والأشياء
وتلجُ عالمَ الفكر والمشاعر. أو على أقل تقدير،
هذا هو أحد الانطباعات الكثيرة التي تورثها الموسيقى»

نيكولاس كوك

«هذه الموسيقى تدفعني إلى الجنون. لتتوقف أصواتُها،
فلئن كانت تعيد المجانين إلى صوابهم، فهي تحيلني أنا إلى إنسان
مجنون»

وليم شكسبير: ريتشارد الثاني

«ما الموسيقى بلا لمسة حزن؟»

ستندال: حياة روسيني

أردتُ أن أتفرّغ في هذه الحلقة من الاهتمامات الموسيقية إلى استيطيقا الموسيقى، وفلسفة الموسيقى، وإلى ما يمكن أن يُدعى

بالموسيقى الرفيعة. فبذلتُ كثيراً من الجهدِ في البحثِ عن مصادر، وقرأت كثيراً من المواضيع التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالموضوع. (وكلفت صديقاً يملك القدرة على الوصول إلى كل ما له مساس بالميتافيزيقا، بحكم كونه يقيم في بلدة جامعية -لوڤان- معروفة بدراساتها، ومكتبتها الفلسفية الشهيرة، فلم يبخل بأي معروف).... وأخيراً تجمّع لديّ عددٌ لا بأس به من هذه المصادر، بعضها كلّفني مالا لا يستهان به بالنسبة لدخلي المحدود. لكنني، مع ذلك كله، وربما كالعادة، دائماً، ورغم كثرة هذه المصادر والقراءات، لم أجد فيها ما يشفي غليلي تماماً، مع أنني وقفتُ على معلومات مفيدة من جهة أخرى، على هامش ما أبحثُ عنه. كان هناك الكثير من المصادرِ التي تحمل عناوينَ مثل (استيطيقا الموسيقى)، أو (فلسفة الموسيقى)، وهو ما أنشده بالطبع، لكنها في واقع الحالِ لا تكاد تلامس هذه المواضيع، أو لعلّها تلامسها بصورة لا تلبي رغبتي. فما أنشده هو: الجانب الطوباوي في الموسيقى، أو اليوتوبيا في الموسيقى، أو السر الذي يكمن وراء سحر الموسيقى. أريد أن أفهم: لماذا أضفَتْ الأسطورة على موسيقى أورفيوس سحراً جعل الحيوانات وحتى الأشجار والصخور تتبعه حين يعزف (وهي فكرة يبدو أنها مستعارة من سومر). ولماذا يفقد بحّارة أوديسيوس رشدهم أمام غناء السيرينات Sirens، فتنصحه كيركة بأن يضع شمعاً في آذانهم، وأن يوثقوا يديه ورجليه إلى سارية السفينة، ويُطلَبَ منهم أن لا يفكّوا وثاقه إذا افتُتن بغناء السيرينات. وكيف سَحَر عازف المزمارِ في (هاملن)

(أرجو أن لا يقفز قارئ هذه المادة فوق بعض المصطلحات التقنيَة التي سأتطرق إلى ذكرها في حدودها الدنيا . لأن مثل هذه التفاصيل لا غنى عنها في فهم فلسفة الموسيقى وجمالياتها) .

الأطفال فتركوا منازلَهم وتبعوه. ولماذا تدفع الموسيقى الملك ريتشارد إلى الجنون (في مسرحية شكسبير). ولماذا كان كثيرٌ من المستمعين إلى الغناء والموسيقى يفقدون صوابَهم، كما يحدّثنا أبو الفرج وغيره، على غرار ما جاء في الرسالة البغدادية لأبي حيّان التوحيدي: «ثم ترى أبا عبيد المرزباني [كان مؤرخاً وأديباً]، وقد سمع هذا الغناء، فتمرّغ في التراب، وهاج، وأزبدَ، ونعرَ، واستعرَ، وعضّ بنانَه، وركلَ برجليه، ولطمَ وجهَه ألف لطمةٍ في ساعة، وخرج.... كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق»، على ما في هذا الكلام من إفراطٍ في المبالغة. ولماذا اعتبر بلزاك الموسيقى فنّاً استثنائياً، عند الحديث عن تأثيرها العميق في نفوسِ البشر: «الموسيقى وحدها لها القدرة على أن تتغلغل في أعماقنا، أما بقيّة الفنون فلا تقدّم لنا سوى مسرّاتٍ عابرة».

فما الذي يجعل الموسيقى دون غيرها من الفنونِ تحرّك هذه المشاعر عند البشر؟ وكان يهمّني، أيضاً، ربما على هامش الحديث عن الموسيقى الرفيعة، أن أبحث عن علاقة الموسيقى بالكآبة (في إطارها الإيجابي، أو الميتافيزيقي، أو الفلسفي)... ثم وقفتُ على شيءٍ من هذا. وسأعود إلى هذا الموضوع فيما بعد.

في غضونِ ذلك، أو في سياقه، وقفتُ على أفكارٍ موسيقيةٍ أخرى، قد أتطرق إليها في هذه الحلقة، أو حلقة أخرى، إذا فكّرت في كتابة حلقة رابعة، أو ربما خامسة أيضاً. من بين هذه الأفكار التي وقفت عليها لغة الموسيقى (الحديثة) (لأنني هنا سأتطرّقُ، ربما بشيء من الإسهاب، إلى لغة الموسيقى المقامية)، وعلاقة السوناتا بالرواية، ومقارنة ثيودور أدورنو لسوناتات هايدن وموتسارت وبيتهوفن

بالرواية البلزاكية، ومسألة التفسير الجنسي للسوناتا، وحديث ميلان كونديرا عن السوناتا عند بيتهوفن، واستطراداً علاقتي أنا بسوناتات بيتهوفن، التي أعتبرها من بين أهم مفردات طوباوياتي الصغيرة (بعد أن وُئدَت طوباوياتنا الكبرى)... وكنت أريد أن أتفرّغ لأدورنو، الذي كتب أوراقاً كثيرة عن الموسيقى، مع أنني أواجه صعوبة كبيرة في فهم عبارته. وبالفعل، قرأت كتابه (فلسفة الموسيقى الحديثة)، فحرّك عندي الرغبة لكتابة كلمة عنه (نُشرت فيما بعد في مجلة العصور الجديدة، المصرية)... حتى إذا حل العام ٢٠٠٠ (بدأت بكتابة هذه الحلقة في عام ١٩٩٩)، قرّرتْ محافل الدنيا الموسيقية والثقافية، ربما باستثناء عالمنا الثالث، الاحتفال بيوهان سباستيان باخ واعتبار عام ألفين عام باخ، لمناسبة الذكرى الخمسين بعد المئتين لوفاته. فرأيتُ أن أشارك أنا أيضاً بهذا الاحتفال ، وقرّرتُ أن أكتبَ عنه كلمة تليق بالمناسبة.... وهكذا، رحتُ أبحثُ عن مصادر وكتابات جديدة عنه، إلى جانب المؤلّفات العديدة عنه في المكتبات الموسيقية.وبالفعل، عثرتُ على كتابين جديدين عنه، أحدهما بعنوان (دليل أو كيمبرج عن باخ)، فيه فصلان، على الأقل، مهمّان، لأنهما يتطرّقان إلى اسمين، ربما كانت لهما صلة بعالم باخ، هما مارتن لوثر (الذي كان موسيقياً أيضاً، مهتمّاً بالموسيقى،الدينية بخاصة)، ولايبنتز الفيلسوف، الذي كانت تهمّه الجوانب الرياضية في الموسيقى، وهنا ربما يلتقي مع باخ في اهتماماته التقنية.

على أنني عثرت في الوقت نفسه على كتاب آخر جديد صدر في ١٩٩٩، عنوانه (موسيقى الصمت)، للموسيقيّ البريطاني جون

تاڤنر John Tavener. لدى تقليب صفحاته تراءى لي أثمن من كنز. ولأن موسيقى جون تاڤنر (وُلد عام ١٩٤٤) هزّتني مذ استمعت إليها، لأول مرة، قبل مدة غير بعيدة، ولأن عنوان كتابه يحمل أبعاداً غير تقليدية، وجدتني مشدوداً إلى هذا الكتاب. فأرجأتُ باخ، وشرعتُ أقرأه على الفور... ثم خيل إليّ وأنا أمضي في قراءته أن هذا الكتاب يحقّق بغيتي إلى حدٍّ كبير. وبالفعل، تراءى لي، من خلال قراءة هذا الكتاب الغريب، الشيّق، أن مؤلّفه نبيٌّ موسيقي، وهو ما كنت أبحثُ عنه، رغم أنني أخالفه في عدد من وجهات النظر، لا سيما عدم إيمانه بنظريّة التطوّر، التي باتت حقيقة مفروغاً منها، ولم تعد نظرية، كما أكد برونوڤسكي منذ السبعينيات في كتابه The Ascent Of Man.

لدى قراءة الكتاب، سيتراءى للقراء أن جون تاڤنر نبي (موسيقي) بالفعل، في وقت لم يعد فيه مكان للأنبياء. فهو يدعو إلى إلغاء موسيقى الغرب برمّتها منذ ما بعد التراتيل الكنسية الغريغوريانية، إلى يومنا هذا، مروراً حتى بباخ، وبيتهوڤن، وكل الإنجازات والابداعات في عالم الشكل الموسيقي، مثل الفيوغ Fugue، وقالب السوناتا، والحبكة الموسيقية، واللامقامية، والمنيمالية، والتعقيد الجديد، وكل البُنى التي ابتكرها الإنسان، والعودة إلى «التقاليد»، أو ما يقابل الموسيقى المقاميّة عندنا.

وأغرب ما في الأمر، أنني وجدتني مُستدرَجاً بانشداد إلى أفكاره هذه، رغم أنني لا أتّفق معها. وسبب انشدادي إلى خطابه، هو أنه يكاد يصحبني معه إلى العالم الموسيقي الذي ينشُدُه:

الموسيقى الميتافيزيقية. ولولا أنه يقصد بالميتافيزيقية، الروحية فقط، في إطارها الديني فقط تقريباً، لذهبتُ معه إلى آخر الشوط. هذا لا يعني أنني لا أستمرىءُ الموسيقا الدينية. على العكس، إنني ألمس فيها تقرُّباً إلى المطلقِ ورغبةً في الحلول فيه. لكن اعتراضي على جون تافنر هو أنه لا يؤمن بالتأريخ كسيرورة متحركة. إن دعوته إلى الانتماء إلى التقاليد -فقط- وانجذابه إلى المقامات (البيزنطية)، والراغا الهندية، والموسيقى الصوفيّة الإسلامية، يزيدني إعجاباً به، وهياماً بموسيقاه. لكنني لا أتفق معه في عدائه للتطوّر في الموسيقى الغربية، في أشكالها المتعدّدة، وتنوّع آلاتها وأساليبها... إن إفراغ الموسيقى من إنجازات باخ، وموتسارت، وبيتهوفن، وفاغنر، وڤيردي، وديبوسي، إلخ،إلخ، والاقتصار على الموسيقى المونوفونية وحدها، هو ضرب من الزهد الصحراوي، الذي يدعو إليه، بالمناسبة. كما أنه يرى أن أروع ما يُسمّى بالتجديد لا أهمية له. إن الموسيقى الجديدة التي يبتكرها الإنسان لا قيمة لها، لأنها لا مكان لها في العالم الروحي...

لاشك أنّني لا أستطيع أن أهضمَ كلاماً كهذا، لكنني أستطيع أن أفهم أبعاد كلامه في التوكيد على أهمية الفن التقليدي، عندما أصغي مثلاً إلى موسيقى المقام (العراقي)، والموسيقى الكلاسيكية الهندية. إن إعجابه بالموسيقى الشرقية يتأتّى من انجذابه الصوفي لإيقاعيّتها الميتافيزيقة النابعةمن القلب، ومن زهدها. وقد أثّر فيه جلال الدين الرومي أكثر من أيّ شخص آخر. واكتشف في الموسيقى الصوفيّة الإسلامية عالماً من البراءة لا حدّ له: موسيقى بسيطة وجميلة

عندما تعزف على النّاي (الفارسي)، على حد قوله. ومع أنه، كأي موسيقي غربي معاصر، بدأ معجباً بالمفردات الموسيقية الواسعة أو الهائلة، إلاّ أنه انتهى بميله إلى البساطة المطلقة تقريباً. ففي رأيه، مثلاً، «أن أعظم ما في الأميركيتين من موسيقى يأتي من الهنود (الحمر)». فمع أن مفردات الهنود الحمر الموسيقية محدودة جداً، بيد أنها تنطوي -في رأيه- على إشعاع مقدس. وأن تكون «فقيرة في بعدها الروحي» خير من أن تكون غنية في مفرداتها. من هنا، أيضاً، إعجابه بـ«جامعة الصحراء»، منبع الموسيقى المسيحية الشرقية، من قبطية، وسورية، وبيزنطية. قلت إنني أجِدُني مشدوداً إليه عندما يتحدث عن الجانب الروحي في الموسيقى، وفي إعجابه واهتمامه المطلقين بالموسيقى الدينية (رغم كل علمانيّتي): «إن الموسيقى الوحيدة التي تحمل بعداً دينياً حقيقياً هي الموسيقى التي تعزف على النّاي (الشرقي)، أو الموسيقي البيزنطية، أو في واقع الحال كل الموسيقى التقليدية الشرقية بعامة».

هذا البعد الروحي في الموسيقى الشرقية، تعجزُ عن بلوغِه الموسيقى الغربية، حتى الدينية الخالصة منها، كما يُؤكد جون تافنر. وربما يتفقُ معه في ذلك پيير بُوليز إلى حدٍّ ما، مع أن بوليز يمثّل ذروة النزعة الطليعيّة في الموسيقى الحديثة. فبوليز يرى أيضاً، أن الموسيقى الغربية بوسعها أن تتعلّم من الحس بالتكامل الروحي والأخلاقي في الثقافات الأخرى، لكنّه في الوقت نفسه يعيبُ على الموسيقى الشرقية «تقليديّتها» الجامدة، أو الميّتة، التي تكرر نفسها وكأن الحياة ساكنة لا تتحرّك: «لقد صُعقت كثيراً بجمال موسيقى الشرق الأقصى والموسيقى

الإفريقية، ذلك الجمال الذي يختلف كثيراً عن ثقافتنا والذي أراهُ قريباً إلى مزاجي، لكنّني صُعقتُ بالمقدار نفسه بالفكرة الضيّقة لنظرتهم الفنيّة. فهم لايعرفون مفهومَ القطعة الممتازة (masterpiece)، ولا الدائرة المغلقة، ولا التأمّل الانفعالي، ولا المتعة الإستيطيقة المجرّدة». ويقول أيضاً: «إن موسيقى آسيا والهند يمكن أن تُستعذب لأنها بلغت حداً من الكمال، وأن هذا الكمال هو الذي يثير اهتمامي. وعدا ذلك فالموسيقى ميّتة.... إن الفن الموسيقي في الشرق الذي بلغ حدَّ الكمال بات الآن جامداً، وإن عدم وجود موسيقى شرقية حديثة سببه أن هؤلاء الناس فقدوا جذوتهم...».

ومن يعرف بوليز، المفرط في طليعيّته الغربية، سابقاً، وربما المعتدل حالياً، لم يستغرب منه حتى قوله «إنني أرى أن لدى الناس فكرةً عاطفيةً جداً عن الموسيقى الشرقية. إنهم يذوبون وجداً فيها، كالسياح المولعين بمشاهدة منظر طبيعي،ريفي في طريقه إلى الزوال، ذلك أنهم يعلمون جيداً أن هذه الحضارات الموسيقية على شفا الانقراض.... إن ثمة حماقة كبيرة لدى الغربي الذي يذهبُ إلى الهند، وأنا أمقتُ هذه الفكرة القائلة (بالفردوس المفقود)...»، ويعترف بوليز بأن تأثيرالشرق عليه هو بالذات كان في الجانب الروحي وليس في الجانب الاستيطيقي. وهنا يعود ويحدّد معالم الفن الشرقي في النقاط التالية: البنية الزمنية، حيث أن مفهوم الزمن [عند الشرقيين] يختلف، والغُفْلية (أو المجهولية) The idea of anonimity، والفكرة القائمة على أنّ العمل الفنّي لا يتم الإعجاب به كقطعة ممتازة masterpiece بل كجزء من الحياة الروحية. كما أن الجوانب التقنيّة التي تعتبر في النص الغربي عنصراً مهماً يقتضي

مزيداً من الدراسة، تشغل موقعاً ثانوياً جداً في الموسيقى الشرقية. لكنّه يعترف بأن آسيا أولَت أهمية كبيرة لتنظيم المسافات الصوتية وبحساسية عالية، وكذلك دقة البُنى الإيقاعية، لاسيّما في موسيقا الهند وموسيقى بالي (في اندونيسيا). كما أن بعض الاستطرادات الارتجالية، لا سيّما في فن الـGagaku الياباني مذهلة. في هذه الأعمال تلمس شيئاً من القطع الممتازة، بل تحسّ كأنَّك تعيش في داخل الموسيقى، وتنتمي إليها.

لكن ما يعيبه بوليز على الموسيقى الشرقية يأتي مصداقاً على روعتها عند جون تاڤنر. فعند هذا الأخير أن الموسيقى الشرقية متماهية مع الميتافيزيقا. وهذا يتجسّد في الإيقاع كما في اللّحن. «إن في موسيقى الشرق الأدنى والشرق لغة إيقاعية أغنى مما في الغرب. على سبيل المثال: إن إيقاعات الموسيقى الصوفية، تمثّل كلّها حالات روحانية مختلفة». وهو لا يؤمن بالإيقاع المصطنع، كما هو الحال في إيقاعات (شعائر الربيع) لسترافنسكي. وعنده أن اللحن والإيقاع جذرٌ واحدٌ. وهو جذر ميتافيزيقي. ثم إن إيمانه بمدرسة الصحراء، التي يتخرج منها الموسيقي المتماهي مع القدّيس يجعله يستعذب ديمومة أو دندنة نغمة واحدة على مدى ساعتين مثلاً أو أكثر. إنها ذبذبة الأبدية... الموسيقى الكونيّة... الصمت الموسيقي (والدندنة هي التجسيد الصوتي للصمت)... بعيداً عن صالات العزف ودور الأوبرا. ويفكر في الحفلات الموسيقية في الهند، حيث يدخل الناس ويخرجون بينما تستمر الموسيقا.. وحيث يُمنع النقّاد من الحضور، إلاّ إذا قرّروا أن يَنسوا العالم ويمارسوا حالة من التأمّل.

ربما كان جون تاڤنر النقيض المقابل لكارلهاينز شتوكهاوزن الذي

يطمح هو الآخر إلى تحقيق اليوتوبيا عن طريق الموسيقى، لكن من خلال الإصرارعلى تبنّي التقنية الحداثية الطليعية. ولعلّي أعود إلى هذا الأخير في مناسبة أخرى، عند الحديث عن اللغة الموسيقيّة الحداثيّة. لكن جون تاڤنر شدّني إليه الآن أكثر، لأنه يَعِد بأن يقدّم للمستمع جمالاً فوق الجمال، وتسامياً فوق التسامي، وسعادةً فوق السعادة. فحثّني هذا على أن أقتني كلَّ موسيقاه المتيسّرة. لكنني لم أعثر حتى الآن سوى على بعض مؤلّفاته، مثل:

١-أغنية الملائكة، وهي مقطوعة قصيرة، لكنها شيءٌ أثيري بحق.

٢-دموع الملائكة، وهذه أطول من سابقتها، وأكثر أثيرية بدموعها الملائكية التي تتقطّر لحناً شديد العذوبة من أقواس العزف على آلة كمان ميّزها، هنا، على بقيّة الآلات التي تعمَّدَ أن يُضعف صوتَها، ليبرز الدور الملائكي عن طريق صوت الكمان الأثيري الساحر. ولا بد من الإشارة إلى أن الخلفية التي ترسمها أو تؤديها الآلات الأخرى تلعب دوراً كبيراً أيضاً في إضفاء الجوّ الملائكي على المقطوعة.

٣- رباعية ديوديا Diodia التي ألفها في ١٩٩٥، ووصفها بأنها «ميتافيزيقا سائلة». وقال إنها مقطرة من عمل موسيقي غنائي، آخر، له، يُدعى (منازل النواقيس)، لكنها أكثر «صمتا» من المنازل. وفي الضربات الخشبية على آلة الڤيولا عبّر بلغة صوفية إسلامية، على حدِّ تعبيره، عن ضربات القلب. أما نهايتها فكانت تمتمات صلاة حاملة على وقع هذه الضربات الصوفية. وأعترف أنا بأنها تركت عندي إحساساً بأن موسيقاها حسيّة، ولعلَّ هذا هو سرُّ سيولة ميتافيزيقيّتها!

٤- الستار الواقي، وهي مقطوعة للأوركسترا والتشيلو. اختار

عنوانها من اسم أحد أعياد الكنيسة الأورثوذوكسية، قيل إن مريم العذراء ظهرت فيه في سماء القسطنطينية تحمل ستاراً واقياً لسكّانها من حصار المسلمين. هنا موسيقى أقرب إلى الذائقة الشرقية بمونوديتها (صوتها الأحادي، الخالي من الهرمنة). أراد المؤلّف أن يجعل هذا العمل أشبه بصلاة موسيقية، لاسيّما في المقاطع التي تُؤدَّى على آلة التشيلو المنفردة، وقد أفلح.

٥-ماري المصرية (التي أحبَّت أن تكون مومساً لتُسعِدَ أكبر عددٍ من الرجال، بلا أجور، ثم أمضت بعد ذلك أربعين عاماً في الصحراء لتكفِّر عن زلّتها). إنها أكثر مؤلّفاته أنثوية، في صوتها، صوت النايات (الشرقية)، وفي موضوعها، الأنثوي إلى أبعد حد. أراد جون تاڤنرفي هذا العمل أن يتعرّف على لا هوتيّة الصحراء بكل ما تنطوي عليه من حنان لافح، على حد قوله، لكن من خلال نصٍّ طفولي إلى حدٍّ ما، لا يختلف عن الأيقونات القبطيّة القديمة... وكنت أودُّ أن أتحدّث عن عملٍ موسيقي مهم آخر له عنوانه «السقوط والبعث» اقترح موضوعه عليه الأمير تشارلس (ولي عهد بريطانيا)، يصوّر فيه وضعاً يبدأ قبل الزمن وينتهي ببعث المسيح أو صعودهِ إلى السماء، لكنني أخشى أن أبتعد كثيراً عن جوهر موضوع هذه الحلقة. على أنني قبل أن أودع هذا الموسيقي المذهل في موسيقاه ومواقفه الفنية، أودُّ الإشارة إلى أنني عثرتُ بين سردٍ لعناوين مؤلّفاته الموسيقية على عنوان أثار اهتمامي كثيراً، هو Six Abbassid Songs، فهل يقصد بذلك «ست أغانٍ عباسية»؟ ومن أسف أنني لم أجدها بين أعمالهِ الموسيقية المسجّلة.

أعترف بأن من بين أسباب اهتمامي بهذا الموسيقيّ، هو إيمانه بأن للموسيقى رسالة روحية ومعنوية تسمو بحياة النّاس. وهذا يأتي انطلاقاً من الإيمان بالأبعاد الآيديولوجية للموسيقى، في وقت كانت استيطيقا الفن لا تزال خاضعةً لسطوة النزعات التجريديّة، أو اللاّ تعبيرية بكلمة أدق، على نحو ما كان يؤكد عليه ستراڤنسكي.

ومن اللافت للنظر أننا نشهد اليوم في العالم الغربي (بعد أن خلَت الساحة من المنافس الآيديولوجي الآخر)، ربما أكثر من أيّ وقتٍ مضى، من يرد الاعتبار لهذه النزعة «الآيديولوجية» في الفن. وغالباً ما تصدر مثل هذه الآراء عن باحثين ما بعد حداثيين، طبعاً إلى جانب الماركسيين. فقد جرت العادة سابقاً -ولاحقاً، عندنا الآن أيضاً بعد أن ظهر «الحقُّ» الرأسمالي وزهق «الباطلُ» الاشتراكي -أن تلصق الآيديولوجيا بالآخر، أو الآخرين (المنبوذين، أو المغايرين)، أمّا «الأسوياء» فليسوا أيديولوجيين، لأنهم«أسوياء». وهذا يذكرني بالتعريف الآتي، الظريف، الذي جاء على لسان سيدة ألمانيّة: «الحياة دائرة، أما الآيديولوجيا فمضلّع». وهو يضرب على الوتر إيّاه، إذا تصوّرنا السيدة تقصد العجلة.

لكنّني سأستعين بالباحث الموسيقي البريطاني نيكولاس كوك، الذي ردّ الاعتبار للآيديولوجيا، أو، في واقع الحال، وضع النقاط على الحروف، في هتك سرّ الخدعة الرأسمالية بشأن الآيديولوجيا: «في أثناء حكم ثاتشر/ريغان، كان من المُسلَّم به أنّ الآيديولوجيا هي مبدأ الآخر. أما الديمقراطية الرأسمالية فلم تكن آيديولوجيا، بل كانت واقع الحال. كان الروس هم أصحاب الآيديولوجيا، وانظروا ماذا حلَّ بهم... بيدَ أن الأيديولوجيا ليست سوى نظامٍ من المعتقدات، يعكس نفسَه أيضاً في

«واقع الحال»، وفي هذا الإطار فإن المظهر الطبيعي الظاهري للديمقراطية الرأسمالية ينطق بوضعه الأيديولوجي».

فإذا كانت الرأسمالية تنضح بآيديولوجيّتها، مثلما تلهجُ الاشتراكية بآيديولوجيتها، فلا خوف عليَّ من أن أُتَّهم بأنّني مَمن لم يغادروا «كهوف الآيديولوجيا»، إذا استعرت كلمات الصديق فيصل دراج. وإذا كان هناك عيبٌ في الاشتراكية، فلأنّها ما أفلحت في أن تجعلَ آيديولوجيتها «واقع الحال».

أَخْلُصُ من هذا إلى أنني أرجو أن لا تتخدّش مشاعر بعض أصدقائي المثقفين الطيّبين المؤمنين بتقادم عصر الأيديولوجيا، إذا أصررتُ على إقحامها حتى في الموسيقى، مع أنّني لستُ صاحب هذه «البدعة». فبهذا الصدد يقول نيكولاس كوك نفسه: «الموسيقى لها إمكانات هائلة في بعدها الآيديولوجي. ونحن بحاجة إلى فهم تأثيرِها، وسحرِها، لنحمي أنفسَنا منهما، وياللمفارقة، للاستمتاع بهما حتى الثمالة».

لكنْ، ماذا يقصد بحماية أنفسِنا من تأثير الموسيقى وسحرِها؟ هل يخشى علينا من أن تجنّنا الموسيقى كما فعلت بريتشارد الثاني، وبأبي عبيد المرزباني؟.... أنا، على سبيل المثال، أستطيع أن أفهم «الأضرارَ» الجسيمة التي تَتأتّى عن بعض أنواع الموسيقى، كموسيقى «الروك» وما بعد الروك. أو لم تفسد هذه الموسيقى عقول العديد من الشباب، وجعلت منهم قطعاناً تمارس طقوسَ هذه الموسيقى بحركات لا تكاد تختلف عن حركات البهائم؟ وهذا دليلٌ أيضاً على سحر الموسيقى، الذي لا يدانيه سحرٌ آخر. وحتى في الموسيقى الرصينة نرى من يُشبِّهها بالطقوس الدينية عند القدامى. يقول الموسيقيُّ ديليوس: «الموسيقى صرخة

الروح... إن أداء عملٍ موسيقيٍّ رائع، هو بالنسبة لنا أشبهُ بالطقوسِ والمهرجاناتِ الدينيةِ عند القدامى، التي كانت مدخلاً إلى أسرارِ الرّوح».

ولعلّ بيتهوڤن كان أكثر الموسيقيين رغبةً في أن يضفي على مؤلّفاته الموسيقية بعداً آيديولوجياً. ولقد قيل الكثير بهذا الصّدد، ولم يكن توماس مان أوّل من أكد على ذلك، ولا آخرهم. فموسيقى بيتهوڤن المؤلّفة للبيانو تبدو أشبه بالكلام، أو اللغة. هنا يتعامل بيتهوڤن مع النغمةِ كأنها كلمة أو عبارة. النغمة تنظرُ إلينا، كما يقول أوسكار بي Oscar Bie (١٨٦٤-١٩٣٨). وكذلك الإيقاع: إنه نبضُ المطلقِ... الوقفات، الوثبات، تأخير النبر، المتوازيات المذهلة في البناء الموسيقي، المفاجآت في قوّة الصوت، تترك حاجزاً رقيقاً بين المحسوس واللامحسوس في الموسيقى. هناك بعض الحركات تبدو فيها موسيقى بيتهوڤن كأنها تقف على عتبة الكلام.... الكلمات تبدو كأنّها ترتعش على الشفتين، كما يقول أوسكار بي.

لكن هذه «الكلمات» الموسيقية تبقى فوق المعنى، فوق اللغة. وهذا هو سرُّ تفوُّقها على اللغة، قال نيتشة في كتابه (هكذا تكلّمَ زرادشت): «بالمقارنة مع الموسيقى يمكن القول أن التواصل بالكلمات شيء مخزٍ، فالكلمات تشعشع وتنطوي على وحشية(...) الكلمات تحيل غير المبتذل إلى مبتذل». وقال في (مولد التراجيديا): «لا تستطيع اللغة التعبير عن الرمزيّة الكونية في الموسيقى...».

لكنني أريد أن أتوقّف عند القوة السحرية للموسيقى. ما هو سرّها؟ وكيف كانت تجنّن حتى الفقهاء ورجال الدين؟ هل يكمن السرُّ في الضرب على أوتار التوجّع الكتيم عند الإنسان؟ وتر الحزنِ الدفين في

أعماق الإنسان (الفاني)، وتر الكآبة والمالنخوليا؟ ألأنَّ الموسيقى تحرّك أوتارَ المالنخوليا في أعماق الإنسان؟ الموسيقى كمعادل للمالنخوليا؟ الموسيقى ومأساة الوجود؟.... لقد أثنى فردريك نيتشة على فاغنر، بصفته «أعظم مالنخولي في الموسيقى... وسيّد الأنغام المالنخولية والسعادة النشوى» (عن كتاب ديتريش فيشر- دسكاو،بعنوان: فاغنر ونيتشه). ويعتبر نيتشة، فاغنر موسيقيّاً قادراً أكثرَ من غيره على استقراء الموسيقى في أعماق المعذّبين، والمظلومين، والمقهورين.

بالمناسبة، يذكّرنا هارتموت بومه Bohme بأن الفلسفة كانت ولا تزال فكراً مالنخولياً في جوهره. هناك تقليدٌ قديم حول العلاقة بين الكآبة (المالنخوليا) والثقافة أو المثقّف. أرسطو وضعها -أي المالنخوليا- في مصاف الأشياء «البطولية» التي تقترن بالعباقرة. لكن آباء الكنيسة كانوا يعتبرونها من بين أسوأ أعداء الرّوح. أما عند بترارك Petrarch (١٣٠٤-١٣٧٤) فالمالنخوليا كانت لها نكهة أخرى. كانت شيئاً يجمع بين الكآبة و«ضرب من البهجة في الأسى»[١].

وأشار هايدغر أيضاً، إلى أن إعمال النّظر الفلسفي تشوبُه دوماً مسحةُ مالنخولية قاتمة وتعتريه نزعة سوداء غامرة، ولاحظ أن هذه النزعة تستبد أيضاً بكل المبدعين العباقرة.. ونبه إلى ضرورة تمحيص النّظر في هذا الإحساس الذي يرافق كلَّ فعلِ إبداعٍ وتفكُّر، وذلك بصفته انفعالاً pathos عميقاً يرافق الإبداع الحقيقي لا ضرباً من البلايا التي نعدّها «أمراضاً نفسية»[٢]. ويشير هايدغر إلى نصٍّ مغمور لأرسطو ورد في رسالته عن «الإنسان العبقري والمالنخوليا»، يتحدث فيها عن المسحة الحزينة التي تتملّك كبارَ الفلاسفةِ ومبدعي اليونان من رجال

سياسة وشعراء وفنّانين، مثل هيرقليطس وامبذوقليس وسقراط وأفلاطون. (المصدر نفسه).

فإذا كانت الفلسفة فكراً مالنخولياً، فمن باب أولى أن تكون الموسيقى كذلك. ولا بد أن يعني هذا أن الموسيقى الرفيعة، ربما كانت أكثر مالنخولية... ولربما صحَّ أن نقول أنّ الموسيقى قد لا تجترحُ الكآبة بقدر ما تجعل الكآبة مهضومة أو مُستعذبة.... وأريد أن أقول: إن الموسيقى كلّما كانت تنطوي على مسحة مالنخولية كانت، أو بَدَتْ أكثر ميتافيزيقية. طبعاً، أنا أتحدّث هنا، مرّة أخرى، ودائماً، عن الموسيقى الرفيعة، أو ما يُطلق عليه بالإنكليزية profund music. ولعل هذه المالنخوليا الموسيقية المتستعذبة هي التي عبّر عنها نيتشة في حديثه عن «آلام السعادة الحَقَّة» التي ينشدها في الموسيقى.

وإذا كانت الموسيقى الرفيعة أو العميقة مالنخولية في جوهرها، أو لا تخلو من مسحة مالنخولية، فلعلّ ذلك يعني أن الهموم والآلامَ سُلّم إلى الكمال، كما يقول بيتهوڤن. فعنده أن المرء لا يستطيعُ تفادي الهموم؛ وفي هذا الإطار ينبغي له أن يصمد أمام هذا الامتحان، أي أن يتحمّل ويعرف كيف يحقّق الكمال. وكذلك يرى شوبرت أن الألم يشحذ الذكاء ويقوّي الذهن، في حين لا تفعل ذلك المسرّات(؟) وهذا يعيد إلى أذهاننا المقولة الأرسطية حول تطهير العواطف، أو السموّ بها، بوساطة الفن.

ومن بين أبرز الأمثلة على النماذج الموسيقيّة المالنخولية، الحركة البطيئة في السوناتا رقم (٣) من المجموعة (١٠) لبيتهوڤن. هذه الحركة، البطيئة، المالنخولية، تضفي على هذه السوناتا ككل بعداً فنيّاً متميّزاً. فحتى أولئك الذين يشكّون في قدرة الموسيقى المجرّدة -أي

التي تُعزفُ على الآلات- على التعبير عن مشاعر معيّنة يستطيعون أن يتلمّسوا الطابع الحزين لها، وهدوء المركبات الصوتية العميق الذي يسحب الفكرة الموسيقية نحو الأرض، والجَيَشان العاطفي الحزين، والإحساس بفقدان آخر بصيصٍ من أمل، كما يقول دنيس ماثيوس. وقد طلب بيتهوڤن نفسه عزفها «بحزن وسعة أفق». وبكلمات شندلر، سكرتير بيتهوڤن في أيّامه الأخيرة أنّ هذه السوناتا «وصفٌ لحالة شخص مالنخولي» كما قال له بيتهوڤن. ويتوقف كارل دالهاوز في كتابِه القيّم عن بيتهوڤن (سيُشار إليه في الببليوغرافيا) عند هذه السوناتا، وحركتها البطيئة بالذات: «السلّم الصغير، العزف البطيء، التلوين في الموتيفات motives والبناء الموسيقي، التنافرات الحادّة، حضور «الآهات» الموسيقية، إن ذلك كلّه مشحونٌ بالمحتوى التعبيري للحركة (الثانية)». ويتحدّث عن الانسياب الهادىء في مستهلّ المقطعِ الأوسطِ وكيف ينطوي على نبرةٍ كئيبةٍ، لكنّها مفعمة بالشاعرية. وكيف أن الإحساس بالمالنخوليا يتعاظم في هذا المقطع إلى حدّ فقدان الأمل. وتختلفُ الخلاصةُ والخاتمة عن العرضِ exposition لتؤكدا على حالة من «المزاج المرير». ويقول دالهاوز أن المحتوى والشكل متداخلان هنا في تحقيق هذه الغاية، ممّا جاء على مرام هيغل في «تحويل الشّكل إلى مضمون والمضمون إلى شكل». ويقول دالهاوز: «إذا حاولنا التوسّع في التعريف الإيضاحي [الذي ينسب إلى بيتهوڤن بشأن هذه السوناتا]، فعاجلاً أم آجلاً سيتعيّن علينا أن نُلقي بثقلٍ أكبر على لغة التأليف [الموسيقي] الوصفية وأقلّ على اللغة الاستيطيقية. إذا قلنا، على سبيل المثال،أن المالنخوليا تبلغ ذروتها

في الإحساس بالكآبة الذهنيّة في المقطع الذي يمثّل خلاصة recapitula-tion الحركة (حركة السوناتا، الثانية)، التي لا نجدها في العرض ex-position، فإن هذا يعني أن هناك تداخلاً بين التقنية وعمق التفكير، يعيد، أيضاً، إلى ذاكرتنا باخ. إن هذه الحقيقة حول العالم التقني (بجذوره التأريخية) وإدراكه بصورة لا واعية تصبح شرطاً من شروط فهم الطابع التعبيري».

وهناك عمل آخر لبيتهوڤن يقترن بالمالنخوليا بصورة مقصودة، هو إحدى رباعيّاته، وقد أطلق على إحدى حركاتها اسم la malinconia. وفي المرحلة الثانية من إبداعه الفنّي، الذي كانت السمفونية الثالثة ايرويكا Eroca من أعظم إنجازاتها، اقترن ما يسمى بالأسلوب البطولي، الذي ينطوي أيضاً على إبداعات تقنيْة، بالحالة النفسية المالنخولية، أو كما أطلق عليها melancolia illa heroice (المالنخوليا البطولية)، التي عبّرت عنها خير تعبير سمفونيته الثالثة، لا سيما في «المارش الجنائزي». ولحسن الحظ أن بيتهوڤن ترك -من بين ما ترك- مخططات لمراحل تطوّر تأليف هذا المارش. وقد لاحظ الموسيقيولوجيون كيف توصل بعد محاولات تقنية بحتة إلى الصيغة الصحيحة أو المثلى للتعبير عن أشد حالات الحزن والكآبة. ويلاحظ في المارش الجنائزي هذا أنّ سرعة الأداء بطيئة على نحو يُذكّر بالموت، وحجم الصوت أهدأ ما يكون، والإيقاع يجرجر نفسَه لكن دون أن يتخلّى عن نَفَسه البطولي. وقد اختار بيتهوڤن مفتاح «دو» من السلّم الصغير لهذه الحركة البطيئة الحزينة ليعبّر من خلاله عن موت بطله، وهو النغم «التراجيدي» لموتسارت أيضاً، والمفتاح نفسه الذي استعمله فاغنر

فيما بعد في المارش الجنائزي لزيغفريد، وكثير من الموسيقيين الآخرين... وفي هذا الإطار المالنخولي يقول الموسيقي البريطاني سيريل سكوت عن شوپان إنّه «استأثر بالمرض الموسيقي للقرن [التاسع عشر].. إنّه الناطق الرئيسي باسمه».

لكن بعض الباحثين في فلسفة الفن والموسيقى لا يستطيعون أن يفهموا كيف يستعذب المرء الأسى أو الحزن أو الألم في الموسيقى. لأنهم يرون ذلك مخالفاً لطبيعة الأشياء. كيف يستطيع مستمع إلى الموسيقى أن يسعد بالألم. فلقد أقرّ جيرولد ليڤنسون بأن الانطباع الحزين الذي تورثه الموسيقى فينا يأتي بمنزلة تنفيس عن جزء من همومنا. يمكن أن «يحزن» المرء في أثناء إصغائه إلى الموسيقى في حالات محددة، في إطار تطهير العواطف بالفن.. ويمكن القول: إن الإصغاء إلى الموسيقى الحزينة أمرٌ مرغوب فيه، لأنّه مريحُ للذهن. أي أن الموسيقى الكئيبة يمكن أن تكون بمنزلة علاج للشخص؛ لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا التفسير المبني على نظرية تطهير العواطف (الأرسطية) ينطبق على المستمعين الذين يعانون من أوضاع نفسيّة غير صحيّة، سواء على مستوى واعٍ، أو غير واعٍ. ومع ذلك يبدو أن ردّ الفعل العاطفي السّلبي يستجيب إليه المستمعون غير الذين يعانون من أوضاع غير مريحة[٣].

ويستنكر كارول پرات هذه الظاهرة: إذا كان الإصغاء إلى الحزن الشديد في مقاطع الفيوغ Fugue في سمفونية إيرويكا [الثالثة لبيتهوفن] يستدرُّ دموعاً حقيقيةً وإفرازات ادرنالية، فإننا نشهدُ حالةً سايكولوجية غير طبيعية إن لم تكن غير ممكنة. إن ضربات

المسافات الثانية المذهلة (في السلم الصغير) التي تشكّل نهايةً غير كاملة للفيوغ، نهاية رائعة لكن قصيرة -عدد من الفواصل الموسيقية المعبّرة عن الألم المبرح- أصبحت مصدراً للمسرّة الفائقة لدى عددٍ لا يحصى من عشّاق الموسيقى. تُرى كيف يستطيع مستمع أن يسعد ويتألّم؟[٤]

ويتساءل جون هوسبرز: «تُرى ماهو سرّ الإصغاء إلى... الموسيقى الحزينة؟ فنحن لا نحبُّ أن نتعرّض إلى مكروه، كفقد أحد الأقارب، أو ما إلى ذلك. مع ذلك، إن الموسيقى الحزينة لا تترك فينا تأثيراً على هذا الغرار، بل على العكس قد تريحنا، وتسرّنا، وحتى تسعدنا. ضربٌ غريب من الحزن يجترح السرور!».

ويقول بيتر كايفي Peter Kivy: «إن أكثر المشاعر غير المريحة [يقصد الهموم] يمكن التعبير عنها في الموسيقى، إذا كان هذا يعني أننا نشعربها كأحاسيس [غير مريحةّ]، فسيكون من المتعذّر تفسير لماذا يرغب أيٌّ منا أن يستمع إلى مثل هذه الموسيقى.إنّ أوپرا (تريستان وايزولدة) مفعمة بالموسيقى المعبّرة عن الألم المبرح. لا أستطيع أن أتصوّر أن أحداً، غير المازوخيين، يرغب في سماع مثل هذه الموسيقى إذا كانت تجترح الآلام حقاً»[٥].

لكن كندل والتون Kendall Walton يقدم تفسيراً لذلك: عندما نشعر بأننا «نحزن» بوساطة الموسيقى، فإننا لا نحزن في واقع الحال، بل نشعر بأننا نحزن. ويميّز جون هوسبرز بين الحزن الموسيقي والحزن الحقيقي: إن الاستجابة العاطفية للموسيقى الحزينة هي في الواقع ليست حزناً حقيقياً، بل حزناً موسيقياً. ويقول: «الحزن الذي يتمّ التعبير عنه في

الموسيقى يختلف تماماً عن الحزن في الحياة... الحزن في الموسيقى يتخذ طابعاً لا شخصياً، إن له بعداً تجريدياً».

وإذا كان الأمرُ كذلك، وهو كذلك على ما يبدو، فالموسيقى خيرُ عزاءٍ للإنسان، مادام الإنسان يجد حتى في الحزن الموسيقي سعادته. ولئِن دلّ هذا على شيء فإنما يدلُ على أن الموسيقى يمكن أن تكون بديلاً عن اليوتوبيا. وفي هذا الصدد أتّفق إلى حدّ بعيد مع نيكولاس كوك في قوله: «كان النُقّاد [الموسيقيون] في القرن التاسع عشر على وعي تام بما أفكّر فيه، بصورة حذرة نسبياً، من أن الموسيقى أصبحت بعد تراجع الإيمان بالدين أمام تقدم العلم، بمنزلة بديلٍ للعزاء الروحي. وبالفعل كانوا يتحدثون أحياناً عن «الفن-الدين» أو «دين الفن».

وهناك من يتحدث عن «الفردوس في الموسيقى»، انطلاقاً من أن للموسيقى القدرة على أن تسمو بالبشر فوق هموم الحياة اليومية. هذا هو شعور الموسيقيين أيضاً. فروبرت شومان (١٨١٠-١٨٥٦) يرى أن «الموسيقى هي تلك اللغة التي يستطيع المرءُ أن يتحاور من خلالها مع العالم الآخر». ويرى أرنولد شونبرغ (١٨٧٤-١٩٥١) «أن الموسيقى تحمل رسالة نبوئية لها معانٍ أسمى من الحياة». أما غابرييل فوريه (١٨٤٥-١٩٢٤) فيذهب إلى أن الأحاسيس التي تتمخّض عنها الأصوات، وليس المعتقدات الفلسفية، هي نقطة الانطلاق. وعنده أيضاً، أن الموسيقى قادرة على أن تسمو بالمستمع فوق هموم الحياة اليومية. على سبيل المثال: أن صوت النواقيس الليلية من بعيد يورثُ انطباعاً سحرياً لا مثيل له. ويتحدث بعض

الموسيقيين عن صورة «العالم الآخر»، أو الفردوس، في الموسيقى. فيول هندميث(١٨٩٥-١٩٦٣) يعتقد بأن الموسيقى، في أفضل حالاتها، تستطيع أن تُغيِّر العالم، والبشر. فمن شأن قوانين الهارموني، واللّحن، والإيقاع، إذا تم استعمالها على أكمل وجه في أعمال موسيقيّة رفيعة المستوى، أن تحوّل هموم العالم وأخطاءَه إلى ملاذٍ مثالي للبشر. كان نيتشة، مثل شوپنهاور، يعتبر الفنون على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية، لا سيّما الموسيقى. ولم تكن الموسيقى عنده مجرّد متعة عابرة، بل من الأشياء التي تجعل الحياةَ ممكنةً. وربما كانت صالات العزفِ ومعرضُ الفنون التشكيلية بالنسبة له بديلاً عن الكنيسة، كأماكن يمكن العثور فيها على «المقدّس». وعلى الرغم من موقف نيتشة المزدوج من سقراط ومن ثم من أفلاطون، فقد شاطر الأخير رأيه في أن الموسيقى يمكن أن يكون لها تأثيرٌ كبيرٌ على البشرِ، إيجاباً وسلباً. وهو بهذا أقرب إلى وجهة النظر اليونانية القديمة (وطبعاً العربية أيضاً) منه إلى المعاصرة (المعاصرة بالمفهوم الحداثوي الطليعي الذي كان ينكرُ الجانب التعبيري في الموسيقى).

إن إصرار نيتشة على التجربة الاستيطيقية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لتبرير الوجود يستند إلى الجمع بين الذّاتي والموضوعي، وعلى وجه الخصوص، الجمع بين العقل والجسد. وفي (إرادة القوة)، أكد على أن الفن له تأثير مباشر على النشاط الجسدي: «وهكذا فإني أسأل نفسي: ما هو ذاك الذي يتوقعه جسدي كلّه من الموسيقى؟ أعتقد أنه راحته: لكأنّ الأعمال الحيوانية كلّها يمكن أن تتسارع بإيقاعات سهلة، جريئة، مفعمة بالحيوية، واثقة، لكأنّ الحياة المقدودة من حديد ورصاص

يمكن أن تُطلى بالهارمونيات الذهبية الخالصة والرقيقة. إن كآبتي تنشد ملاذاً في أغوارٍ ومتاهات الكمال: لأجل ذلك أجدُني بحاجة إلى الموسيقى»(٦) لهذا كان من السّهل على نيتشة أن يتخلّى عن المسيحية ويعتنق الموسيقى.

وقد فضّل نيتشة في آخر المطاف موسيقى البحر المتوسط على الموسيقى الجرمانية (الشمالية)، وأصبح أكثر التصاقاً بالجانب الدايونيسي (العاطفي) في الموسيقى من جانبها الأپولي (الذهني). ولعلّه هنا يقترب من الشرق أيضاً. لهذا السّبب فضّل نيتشة في أواخر حياتهِ أوپرا كارمن لجورج بيزيه على أوپرات ڤاغنر (مع أنني في هذا الاصطفاف لا أضم صوتي إليه).

لكن حتّى في الموسيقى المؤلفة للآلات، نجد تأثيرها الهائل على البشر، حتى في أكثر نماذجها تجريدية وشكلانية. فرغم كل شكلانية وتقانيّة بيتهوڤن، فإن موسيقاه تملك القدرة في التأثير على المستمعين أكثر من أيّة وسيلة تعبيرية أخرى، بما في ذلك اللغة، كما مرّ بنا. فإذا كان باخ أعظم پوليفوني، فقد كان بيتهوفن أعظم نفساني في الموسيقى، كما يقول سيريل سكوت. هذا لأنه كان إنساناً معذّباً، واستطاع أن يخلق من العذاب فناً عظيماً. إن روعة موسيقى بيتهوڤن تنعكس في ظاهرتين:

١- إنها تورث إحساساً بالمشاركة الوجدانية على مستوى لم يعرف من قبل.

٢- إنها مهّدت لظهور علم النفس التحليلي(٧).

يفسر سيريل سكوت الظاهرة الأولى، أي الإحساس بالمشاركة

الوجدانيّة (أو التعاطف) قائلاً: إن تفوّق الموسيقى على الأدب، والدراما، والرسم، والشّعر، ناجمٌ عن لاقيديّتها، وعن استجابتها المباشرة إلى البديهة أو اللاّوعي. هذا لأن من أعظم مزايا الموسيقى هو أنها تستطيع التعبير عن أي شيء وكل شيء في شفرةٍ يفهمها القلبُ دون تدخّل من الذهن الواعي. ويؤكد سيريل سكوت على أن موسيقى بيتهوڤن عبّرت عن هموم النّاس: عن آلامهم، وحرماناتهم، وأوجاعهم، وآمالهم. ولعبت دوراً في أنسنة الإنسانية. وإذا كان مستمع موسيقى بيتهوڤن يتملّكه نوعٌ من الحزن، فهو حزنٌ موسيقيٌ، حزن ينفّس عن النّفس.

يحدّثنا سيريل سكوت عن تأثير موسيقي بيتهوڤن على المجتمع البريطاني في العصر الڤيكتوري، حيث الالتزام بآداب المجتمع والرّصانة، عصر الكبح والكبت، وكانت العواطف تُقسر فتبقى حبيسة الصدور. وكان هذا ينعكس على نحو صارخ على النساء غير المتزوجات (العوانس).... هنا كانت موسيقى بيتهوڤن بمنزلة صمّام أمان. فعندما تعزف النساء سوناتاته، المشحونة بشتّى العواطف الجيّاشة، كُنَّ يُنفّسنَ عن مشاعرِهنّ. وبذا لعبت الموسيقى -موسيقى بيتهوڤن بالذات- دوراً في رفعِ مستوى الصحّة العامة للمجتمع. ولعلّ بيتهوڤن بالذات كان في مقدمة الموسيقيين الذين تُعبّر موسيقاهم عن الأسرار الخفيّة لبواطن العقل البشري.... إلى جانب ذلك يتحدث سيريل سكوت عن حس الدعابة في موسيقى بيتهوڤن، لا سيّما في مرحلة معاناته من الصّمَم، وربما بحكم ذلك كانت دعابته الموسيقية من الصنف الذي يُوصَف بأنّه دعابة إنسان محكوم بالموتِ؛ سخرية من فقْد كل شيء. وهذا ينعكس في الحركة الأخيرة من السمفونية السابعة، والحركة الأخيرة من السمفونية الثامنة،

والحركة الثالثة من السمفونية التاسعة. إنّها دعابة لا تثير الضحك، بل الحسّ بالمشاركة الوجدانية(٨).

إن الموسيقى، في لا دلاليّتها، وفي تعبيريّتها العجماء، تتفوّق على اللغة فيما توصله إلى المتلقّي. من هنا يمكن للموسيقى أن تتسامى أكثر من اللغة. ومنذ بدايات القرن التاسع عشر نُظر إلى الفرق بين الموسيقى واللغة كمؤشّر على أن ممارسة الموسيقى، أو بكلمة أدق، إبداع «المؤلّفات الموسيقية المتميّزة»، هو وسيلة للتسامي. وفي البدء كان هذا الرأي صادراً عن النزعة إلى الاستعاضة الحرفيّة عن الدين بالموسيقى. وقد أشار إلى ذلك، النّاقد الألماني اللامع كارل دالهاوز في قوله: «لئِن كانت الموسيقى، في إطارها الكنسي، قد شاركت الدين في إيمانه بـ«الكلمة»، فهي الآن، كموسيقى مستقلّةٍ بذاتِها قادرة على التعبير عمّا «لا يعبَّر عنه»، أصبحت ديناً بحدٍّ ذاتِها». لا شك أن هذه تبقى نظرة تبسيطية، أو في إطار نخبويٍّ محدود، لأن الدين لا يمكن أن تعوّض عنه الموسيقى.

لكن ينبغي أن لا ننسى دور الموسيقى في عبادات البشر، منذ معابد سومر وبابل ومصر (وفيما بعد في الكنيسة المسيحية)، ممّا دعا باحثاً انثروبولوجياً مرموقاً مثل جيمس فريزر إلى القول: «إن تأثير الموسيقى على تطوّر المعتقدات الدينيّة موضوع جدير بأن يخضع إلى دراسة جادة». وذهب سيريل سكوت أبعد من ذلك، في اعتقاده بأن للموسيقى تأثيراً على البشر أقوى من تأثير الدين، ولعلّه يبالغ هنا (بحكم كونه موسيقياً). وبكلماته: «...إن الموسيقى -مهما بدا هذا القول مرعباً بالنسبة لبعضهم- لها تأثير أقوى على الناس من المعتقدات الدينية، أو المبادئ أو الأخلاقيات الفلسفية». ويعتقد أيضاً، بأن

الموسيقى تسهمُ في ترسيخ هذه المعتقدات. ولماذا نذهبُ بعيداً، وهذا أبو حامد الغزالي المعروف بزهدِه وتصوّفه، يحدّثُنا بلا حساسيّة أو وجل، عن تأثير الغناء والموسيقى على البشر، لأنهما «أشدّ تهييجاً للوجد» من أي شيءٍ آخر، بما في ذلك الكلام الديني، ويذكر سبعة أوجه لهذا التأثير، لا نرى ضرورة لذكرِها، خشية الإطالة (ينظر بهذا كتابه: إحياء علوم الدين). وما أحاديث فقهاء الإسلام حول تحريم الغناءِ وإباحتهِ سوى اعتراف ضمني بقوّة تأثيره على البشر.

ثم إن الطريقة (الطقوسية) التي تؤدّى فيها الموسيقى -في العالم الغربي مثلاً- تؤكد على مالها من مكانة في النفوس. فدخول صالة الكونسرت أو دار الأوپرا هو أشبه بدخول كاتدرائية أو محراب. فأنت تدخل هنا عالماً آخر يختلف في كل شيء عن الخارج، أو الحياة في الخارج. هنا، في دار الأوپرا ستجد نفسَك في حرم، أومعتزل، أو معتكف، يخضع إلى تقاليد أو آداب خاصة: الالتزام بالصّمت، والسّكون عندما يبدأ الأداء الموسيقي، ومراعاة الكف عن التصفيق بين الحركات. كما أن العازفين أو المغنّين لهم طقوسهم أيضاً، في لباسِهم (سترة العشاء للعازفين في الأوركسترا، وبنطلون أسود مع قميص ملوّن للموسيقى القديمة، إلخ)، وهناك التقليد السائد بين عازفي البيانو (وليس الأورغن)، والمغنّين في الحفلات الموسيقية التي يُحييها فرد (وليس في الأوراتوريو، أي الموشّحة الموسيقية الدينية)، بأن يكون الأداء من الذاكرة باستثناء المؤلفات الحديثة المعقّدة.... إن الأداء من الذاكرة يورثُ إحساساً بأن الموسيقى مرتجلة أو تلقائيّة وليس فنّاً مصطنعاً...

وهذا يقودنا إلى طريقة التعامل مع الموسيقى والاستماع إليها.

فحين يُعزف موتسارت في المصانع، أو السوبر ماركت، أو قاعات الانتظار في المطارات، فهي نادراً ما تُسمع كموسيقى. ويرى بعض النُقّاد أن الموسيقى الكلاسيكيّة تفقد سحرَها حين تُسمع كخلفية. وبالفعل، يشعر بعضهم بعدم الارتياح حين تُعزف موسيقى موتسارت – ولا نقول بيتهوڤن– في السوبر ماركت، لأن في هذا خيانة أو إهانة لموتسارت. فمثل هذه الموسيقى –الكلاسيكية– تقتضي الانتباه والتفرّغ لها وليس مجرّد السماع، ذلك أن المحيط يقلّل من قيمة الموسيقى، ويجعلها أشبه بالموسيقى الخفيفة.

لكن هذا يخضعُ إلى عوامل شتّى: إثنيّة، واجتماعية، وثقافية، وشخصية. فالمستمعُ في الغرب قد يُفضّل موسيقى الرّوك (أو ما بعدها)، أو قد يكون «مولعاً بفاغنر»، أو قد يفضّل الجاز، أو الموسيقى الكلاسيكية الخفيفة. وعندنا لا يزال معظم مستمعينا يستخفّهم الطرب بأغاني المدينة، وبعضهم بأغاني الرّيف، أو بأغاني المقام (في العراق مثلاً)... وهذا كلّه يخضع إلى التَنشئة الحضارية، والاجتماعية، وتعوّد الأذن على سلالم موسيقية معيّنة. (حاولتُ أن أحثّ شاعرةً عراقية على أن تجرّب الإصغاء إلى الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة، فاعتذرتْ بإصرار، بدعوى أنها لا تجدها سائغة، ولا تستطيع احتمالها)... إذن، كلٌّ منّا يستمعُ إلى «موسيقاه».

لكن الموسيقى في الأحوال كلها تبقى شيئاً لا غنى عنه –تقريباً– عند البشر. ولعلّ هذا يذكّرنا بما قاله نيتشة من أن الحياة بلا موسيقى غلطة.... على أنّ أغرب ما في الأمر أنّ هناك بعض المفارقات بشأن الموهبة الموسيقيّة والولع بالموسيقى. فقد لا يجتمع الولعُ بالموسيقى مع

الموهبة.فالعديد ممّن تعني الموسيقى كثيراً بالنسبة لهم، يحاولون أن يكونوا مؤلّفين موسيقيين أو عازفين، لكن بغير طائل. في حين تجد بعض الموهوبين موسيقياً، ليسوا مولعين جداً بالموسيقى.. مع هذا، هل يوجد إنسان لا تهمّه الموسيقى؟ قد لا يصدّق أحد إذا قلنا نعم، وقد يبدو الأمر أشدّ غرابة إذا ذكرنا فرويد من بين من لاتهمّهم الموسيقى في شيء! فمع أن فرويد كان غزير الثقافة والمعرفة ومحبّاً للآداب والفنون التشكيليّة (إعجابه بشكسبير، وغوته، ودوستويفسكي، ومايكل انجلو، وداڤنشي، إلخ)، إلاّ أنّه كان إنساناً لا موسيقياً،.وبشهادة ابن أخيه «كان يمقتُ الموسيقى، ويعتبرها شيئاً دخيلاً؛ لهذا السبب كانت عائلة فرويد كلّها لا موسيقية إلى حدٍّ كبير». بينما استأثرت الموسيقى باهتمام نيتشة منذ طفولته. فقد كان أحد لداته في المدرسة، غوستاف كروغ، ابناً لرجلٍ من معارف الموسيقي مندلسون. كان نيتشة يزور منزلَ كروغ باستمرار، ومُذْ كان صبيّاً بدأ بتأليف بعض المقطوعات الموسيقية والشعرية، ثم أصبح عازفاً جيّداً على البيانو. ومؤلفاً للأغاني ومقطوعات تعزف على البيانو، ومؤلّفات كوراليّة. وبقيت الموسيقى طوال حياة نيتشة أكثر من ولع. وعندما جُن في أواخر حياته وفقد القدرة على الكتابة، كان بوسعه أن يرتجل على البيانو. كانت الموسيقى إحدى اهتماماته الإبداعية الأولى، وبقيت آخرها. فهل يحصل الجنون في الفص الأيسر من الدماغ؟ لأن الاستجابة العاطفية للموسيقى تَتَركّز بصورة أساسية في الفص الأيمن من الدماغ، في حين نجد أنّ القدرات التنفيذية والتحليل النّقدي من اختصاص الفصّ الأيسر، وأن أجزاء الدماغ المختصّة بالجوانب العاطفيّة من الموسيقى تختلف عن تلك التي لها علاقة بتذوّق بنيتها.

ومن المعروف أن اللغة التي يستعملها الفلاسفة والعلماء حياديّة وموضوعيّة، تتحاشى الشخصي، والخاص، والعاطفي، والذاتي. لذلك نراها متمركزة في جزء من الدماغ منفصل عن الجزء المعني بالجوانب التعبيرية في الموسيقى. وأيّة محاولة لفهم طبيعة الموسيقى يجب أن تأخذ في الحسبان جوانبها التعبيرية.... وهذا ما أكّد عليه مؤرخ الفن Wilhlem Worringer بثنائيّته المعروفة، التقمّص والتجرّد، المقولتين اللّتين يمكن أن تنسحبا على الموسيقى كما الفنون التشكيليّة التي كان هو مختصاً بها.

يرى Worringer أن علم الجمال الحديث يتوقّف على سلوك الشخص. فإذا أراد الشخص أن يتمتّع بعملٍ فنّي، فهو يحاول أن يندمج أو يستغرق فيه، ويتوحّد معه. بيد أنّ هذا التقمص في العمل ليس سوى وسيلة واحدة للوصول إليه. الوسيلة الأخرى هي عن طريق التجرّد. كما أن التذوّق الجمالي (الاستيطيقي) عبارة عن اكتشاف الشكل والنظام، الذي يقتضي انفصالاً عن العمل. وهذان الموقفان (الاندماج والتجرّد) مرتبطان بحالتيْ الانبساط (انصراف الاهتمام إلى كل ما هو خارج الذات) والانكفاء على الذات. ويُلاحظ أن أحد هذين الموقفين أو الآخر، يبدو طاغياً عند المتلقّي. كما أن حالة التقمّص في العمل الفنّي قد تجعل المستمع يتأثّر به عاطفياً إلى درجة تصبح فيه المحاكمة العقليّة متعذّرة. وعلى النقيض من ذلك، قد يجعل الانصراف العقلي المطلق تجاه العمل الموسيقي تذوّق الجانب العاطفي فيه متعذراً. ومع أن تذوّق العمل الموسيقي ينبغي أن يجمع بين الاهتمام بالشّكل والمحتوى التعبيري، فإن بالوسع الفصل

بينهما. يحدّثنا انتوني ستور في كتابه Music and The Mind كيف أنه أخضَع نفسَه للتجربة المختبرية على يدِ زميلٍ له كان يفحص تأثيرَ عقارِ المسكالين (ضرب من الصبار المكسيكي المسكر)، فتناوله ثم استمع إلى الموسيقى. فكان تأثيرُه عليه أنَّه عزّز عنده استجاباته العاطفية وألغى اهتماماته بالشكل. ويقول: «لقد جعل المسكالين رباعية لموتسارت تبدو رومانسية كرباعية لتشايكوفسكي. كنت أعي خفقات وذبذبات الأصوات التي أسمعها، وضربات القوس على الوترِ، وتأثير ذلك المباشر على مشاعري. وعلى العكسِ من ذلك، كان اهتمامي بالشكل متقلّصاً إلى حدٍّ كبير. وكلّما تكرّر اللحن، كنتُ أشعرُ أنّه يأتيني بصورة مفاجئة. وقد تظهر الألحان بصورة منفردة، لكن علاقتها مع بعضِها الآخر اختفتْ. كل ما تبقّى عبارة عن سلسلة من النغمات لا آصرة بينها: كانت تجربةً ممتعةً، لكنّها مخيّبة للأمل في الوقت نفسه».

وقد اقتنع انتوني ستور من تجربةِ المسكالين بأنّ الجزء المسؤول عن الاستجابات العاطفية في الدماغ منفصل عن الجزءِ الذي يدرك البنية الموسيقية. ويخلص إلى أن تذوّق الموسيقى يتطلّب عمل الجزئين، مع أن أحدهما قد يكون طاغياً على الآخر في حالات معينة.

والحديث عن البعد الآخر، غير الموسيقيّ، في الموسيقى، يقودُنا إلى موضوع الموسيقى التصويريّة programatic music. هناك مؤلّفات غير قليلة أُلِّفت لتصوير انطباعات ومشاهد معيّنة، مثل: العاصفة، الرّعد، المطر، خرير الماء، تغريد الطيور، المعارك، إلخ. أو أُلِّفت كقراءة موسيقيّة لنصٍّ أدبيٍّ، أو للمسرح، أو السينما.... لكن مثل هذه الموسيقى ليست

أفضل نماذج الموسيقى. ولعلّ السمفونية السادسة لبيتهوڤن (السمفونية الريفية) أكثر مؤلّفاته «قرباً إلى الأرض»، بالمقارنة مع مؤلّفاته الأخرى «السماوية»، إذا استعرنا لغة الناقد الموسيقي كاردوس. لكن التعالي على مثل هذه الموسيقى لا مبرّر له أيضاً؛ وهناك مؤلفات تندرج في إطار الموسيقى التصويرية، وهي من الروائع في الوقت نفسه، مثل عدد من «القصائد السمفونية»، والسمفونية الفانتاستيكية لبرليوز (١٨٠٣-١٨٦٩)، وسمفونيته الرائعة الأخرى «هرالد في إيطاليا».

عند أوّل انطباع لشومان عن السمفونيّة الفانتاستيكية كتب يقول: «في البدء أفسَدَ البرنامج [المقصود بذلك القصة التي تفسّر أحداث السمفونية] متعتي الخاصّة، وحريّتي في التخيّل. حتى إذا تراجع أكثر فأكثر إلى الخلفيّة وبدأت مخيّلتي تعمل، لم أجد أن ذلك كلّه موجودٌ هناك فحسب، بل أكثر من ذلك أنّه كان متجسّداً دائماً تقريباً في أصوات دافئة حيّة».

لكن هانزليك وأدورنو (من بين آخرين) أنكرا مراراً وتكراراً قيمة الموسيقى التصويريّة، من منطلق شومان الذي أشار إليه من أن البرنامج [التوضيحي] يفسد على المستمع حريّته في التخييل. وهذا صحيح، لأن البرنامج يحد من حريّة المستمع. ودعا هذا النقّاد الموسيقيين، وفي مقدمتهم هانزليك (أحد أبرز النقّاد الموسيقيّين في القرن التاسع عشر)، إلى الدفاع عن حريّة المخيّلة عند السامع، من خلال وضع حدٍّ فاصل بين الموسيقى واللاموسيقى (المقصود بذلك البرنامج التوضيحي). فهانزليك يؤكد على أنّه من أجل مصلحة المخيّلة، مخيّلة المستمع، وليس لعضو السّمع بحدّ ذاته، أو الأذن الباطنة، أوطبلة الأذن، يؤلّف بيتهوڤن. وهذا

يلقي بالمسؤولية الاستيطيقية على عاتق المستمع. وفي كتاب هانزليك «الجميل في الموسيقى» ينتقد أكثر من أي شيء آخر طريقة السماع غير الصحيحة عند معظم النّاس. ويقول: إن معظم النّاس المولعين بالموسيقى يستجيبون فقط إلى المزايا الحسيّة والإيحاءات العاطفية في الموسيقى. بالنسبة لمثل هؤلاء المستمعين، ليست الموسيقى سوى سلسلة من انطباعات سايكولوجية. وهكذا فإن «سيغاراً جيّداً، ووجبة شهيّة، أو حمّاماً ساخناً، يحقّق لهم المتعة نفسها التي تحقّقها سمفونية، رغم أنهم قد لا يعون ذلك». وهذه الطريقة غير الصحيحة في سماع الموسيقى لا علاقة لها بالجمال، لأنّها لا تستند إلى الوعي التخيّلي للمقطوعة الموسيقية كعمل فنّي. وعنده أنّ الجمال الاستيطيقي للعمل الموسيقي لا يتوقف على العواطف التي تحركها الموسيقى، بل على المزايا الموضوعية للمقطوعة نفسها. لهذا يؤكد هانزليك قائلاً: «إن الشرط الأساسي للمتعة الاستيطيقة الموسيقية هو الإصغاء إلى المقطوعة لأجل ذاتها.... أما عندما تستعمل الموسيقى كوسيلة لاستنهاض حالات معيّنة في الذّهن... فإنّها تكف عن أن تكون فنّاً بالمعنى الموسيقي المجرّد»(٩).

كان هانزليك، إذاً، من دعاة النظريّة اللاّتعبيرية في الموسيقى absu-lutism. لكنه تراجع في آخرِ المطاف نسبيّاً عن وجهة نظره في التفسير الشّكلاني المجرّد للموسيقى، الخالي من أيِّ بُعدٍ تعبيري. ووقف ستراڤنسكي موقفاً مماثلاً له، فهو يقول: «الموسيقى عاجزة عن التعبير عن أيِّ شيء». لكنّه يعترف بأن «عمل الموسيقى هو تجسيد لمشاعره»، ثم يستدرك مؤكداً بأنّ «كل مايعرفه ويهمّه هو إدراك أبعاد الشكل، لأن الشكل هو كل شيء، وأنه لا يستطيع قول أيّ شيء قط عن المعنى».

أما پول هندميث فلعلّه يقف موقفاً وسطاً: «إن الانطباعات التي تثيرها الموسيقى ليست مشاعر بل هي ظلال، وأصداء مشاعر.... الأحلام، والذكريات، والانطباعات الموسيقيّة، كلّها من نسيج واحد».

لكن كثيراً من المستمعين يتذوّقون ويستعذبون الأشكال والبُنى الموسيقية دون أن تكون لديهم خبرة في امتلاك ناصية اللغة التقنية الموسيقية. وهذا ما يؤكد عليه نيكولاس كوك. ويقول أنتوني ستور أيضاً: «أعتقد أنّنا بحاجة إلى ضربٍ جديد من اللغة في الحديث عن الموسيقى.... بيدَ أنّه لُمنافٍ للعقل أن نقصر كلامنا عن الموسيقى على اللغة التي تستبعد أن يكون العمل الموسيقي معبّراً وينطوي على عناصر إثارة. إن ذلك لأشبه بالبنيويّين الذين يكتبون عن «النص» وكأن الأدب لا صلة له بالبشر، قُرّاءً وكُتّاباً على حدٍّ سواء».

حول «المعنى» في الموسيقى يتساءل الموسيقي الأميركي آرون كوپلاند (١٩٠٠-١٩٩٠): «هل يوجد معنى في الموسيقى؟ -إجابتي عن هذا السؤال ستكون «نعم». وهل تستطيع بما شئت من كلمات أن توضح ما هو هذا المعنى؟- إجابتي عن هذا السؤال ستكون «لا». وهنا تكمن الصعوبة».

لكنّنا نعتقد أنّنا لو طرحنا السّؤال بالصيغة التالية: «هل للموسيقى محتوى؟» فإن الجواب لن يكون بمثل تلك الصعوبة، إذا دخل في حسباننا أنّ «المحتوى» مفهومٌ أكثر ترهّلاً من «المعنى».

لنأخذ، على سبيل المثال، قول الشاعر الإنكليزي درايدن: «أيّة انفعالات لا تستطيع الموسيقى استنهاضها وتهدئتها؟» أو لنُصْغِ إلى كلماتِ موتسارت الآتية: «والآن، بصدد لحن بيلمونته من مقام (لا)

الكبير، هل تعلم كيف تم التعبير عنه؟حتى خفقان قلبه الولهان تمّ التعبير عنه، الكمانان بدرجة الجواب (octave).... حيث يمكن تلمّس الرعشة -الذبذبة- وبوسع المرء أن يرى كيف يتنهّد صدرُه المنتفخ -لقد تم التعبير عن ذلك عن طريق التصعيد [التعاظم في حجم الصوت]- وبوسع المرء أن يسمع الهمس والتأوّه- الذي تمّ التعبير عنه بوساطة الكمانات الأولى[في الأوركسترا]، عندما أطمس صوتها، وعزف بنغمة متساوقة (in unison) على الفلوت».

يرى ديريك كوك في كتابه «لغة الموسيقى»، (الذي يتعيّن عليّ أن أعترف بأنّني وجدتُه، في آخر المطاف، من بين أهم مصادري في هذه الكلمة) أن إنكار المحتوى في الموسيقى والإقرار بالجانب الشكلي فقط يُعتبر إفقاراً لهذا الفن الغني في قدراته التعبيرية، ويحرمنا من إمكانية فهم تجربتنا الإنسانية من خلال الموسيقى. وإذا تعيّن على الإنسان أن يحقّق الرسالة التي أخذ على عاتقه القيام بها مُذْ بدأ يتفلسف، على نحو ماأكّد عليه الشعار الإغريقي «إِعرف نفسَك»، فقد تأتى عليه أن يسبر غورَ نفسه اللاواعية، والموسيقى هي أفصح لغة للتعبير عن اللاّوعي.

وعندما قال غوستاف مالر (١٨٦٠-١٩١١): «إنّ ما هو أكثر أهميّة في الموسيقى لا يكمن في النوطات»، فقد كان يعني، كما يقول ديريك كوك، النوطات في إطارها الصوتي الخالص فقط، كأفكارٍ مجرّدة، أو كرموز تقنية. ولقد فُسِّرت عبارتُه «أكثر أهمية» على أنها تشير إلى «المضمون». ويشبّه ديريك كوك المضمون في الموسيقى بالتيّار في السلك الكهربائي. أي أنّه تيّار المشاعر التي يصبّها الموسيقي في عمله الموسيقي، أو في النوطات التي تقوم هنا بدور المحوّل. فالمضمون

هنا ليس شيئاً خارجياً، خارج الشكل، بل متداخل معه.

وعلّق الموسيقي فيلكس مندلسون على مسألة الغموض في الموسيقى، في رسالة إلى Marc Souchay كتبها في ١٨٤٢، قائلاً:

«يشكو النّاس بصورة عامة من أنّ الموسيقى شيء غامض، أي أن الحيرة تتملّكهم بماذا يتعيّن عليهم أن يفكّروا عندما يستمعون إليها، في حين يفهم كل إنسان الكلمات. أما بالنسبة لي، فالعكس هو الصحيح. ولا يتعلّق الأمر بخطابٍ كاملٍ فحسب، بل بمفردات بعينها أيضاً، فهذه الأخرى، تبدو لي شيئاً غامضاً، ومبهماً، ويمكن إساءة فهمها بسهولة بالمقارنة مع الموسيقى الأصيلة، التي تُفعِم الروحَ بألف شيء أفضل من الكلمات. إنّ الأفكار التي توصلها إليّ مقطوعة موسيقية أحبّها ليست غامضة جداً بحيث تتطلّب صبّها في كلمات، بل على العكس من ذلك محدّدة جداً. لذا أجد، في كل محاولة للتعبير عن هذه الأفكار، أنّ هناك شيئاً صحيحاً، لكنْ في الوقت نفسه هناك شيء غير كافٍ فيها جميعاً»(١٠).

هذا الاستدراك الذي أكّد عليه مندلسون في الأخير، له مغزاه. فالغموض في الموسيقى لا يعني فقط أن الموسيقى لا تسلس قيادها لجميع الناس، بل إنّ القدرة على أدائها، وإلى حدٍّ ما حتى درجة تذوّقها لا يستوي فيها البشر جميعاً، بل إن نسبة قليلة منهم يتمتّعون بهذه القدرة أو الموهبة، في حين يفهم جميع البشر اللغة. ولعلّ هذا يعني أن الاستجابة الموسيقية ليست مبرمجة في الدماغ جينيّاً كما هو الحال مع اللغة. ويعتقد بعض العلماء أن الفوارق الكبيرة في الاستجابة الموسيقية -إبداعاً وتلقّياً- لا تدعو إلى الاعتقاد بأنّ القدرة الموسيقية هي حصيلة

تكيّف تطوّري أساسي، بل لعلّها حصيلة ثانوية للقدرات العقليّة التي تطوّرت لأغراض أخرى. والدليل على ذلك أن أجدادنا كان بوسعهم أن يعيشوا بلا موسيقى، لكن ليس بلا لغة. قال أحدهم: تبدأ الموسيقى حيث تنتهي اللغة، وقال sir Jack Westrup، أستاذ الموسيقى في جامعة أوكسفورد: «بالمعنى الدقيق للكلمة، أنت لا تستطيع الكتابة عن الموسيقى، فالموسيقى تعبّر عمّا تريد أن تقوله بمصطلحاتها، وأنت لا تستطيع ترجمة ذلك إلى لغة أكثر من أنك تستطيع ترجمة لوحة. وبصدد هذا الإشكال أكد الدوس هكسلي على أن الموسيقى تأتي أقرب إلى التعبير عمّا لايمكن التعبير عنه- أي، بعد الصمت.... وعلى هذا الغرار أكّد L. Newman (في١٩١٩) على أنّنا لا نستطيع التعبير عن فكرة موسيقية بالكلمات، ومع ذلك، فإنها تبقى فكرة، في واقع الحال، تخاطبنا بلغتها الخاصة، بقوة وبمنطق لا يختلفان عمّا تفعله الكلمات[١١].

وسجّل امبرتي Imberty (١٩٧٠) انطباعات شخصية عن مقطوعة لديبوسي، فكانت ردودُ الأفعال مختلفةً وحتى متناقضة. فاستنتج أن الموسيقى غامضة دلالياً. ودرس امبرتي وزناتي تطوّر الإدراك الموسيقي عند الأطفال والطلاّب الجامعيين، فوجدا أنّ اللحن عنصرٌ مهم عند الأطفال، وإنّ تذوّق البناء النغمي يكتسب بالتدريج مع تقدُّم العمر. ودرس امبرتي (١٩٧٠) فيما إذا كان الهارموني (التآلف) يُقرّر اجتماعياً أم بيولوجياً، وتوصّل إلى أن تطوّر الإحساس بالتآلف وتطوّر اللغة الموسيقية يسيران في خطّين متوازيين. إن فهم المركّبات الصوتية كشيء متآلف لايتوقف على السمّاع فقط، بل إن التعلّم والإلفة لهما دورهما المؤثر على الأشخاص في الأعمار كلها.

فالبالغون يفهمون مركبات صوتيّة معيّنة باعتبارها متآلفة، لأنهم يميزونها كعناصر لها وظيفتها في لغة الموسيقى، إضافة إلى عمليّة السماع المباشرة. إن إدراك التآلف الصّوتي يتوقّف على الأشخاص ويمكن أن تؤثّر عليهم عوامل بيولوجية و« تثاقفية »[١٢].

ولطالما نبّه الباحثون إلى أن المقارنة بين الموسيقى واللّغة (أو الدعوى بأن الموسيقى هي ضربٌ من اللغة) لها علاقة بموضوع الدلالات semantics. هل الموسيقى بناء من جُمل يحمل انطباعات أم معان؟ أم أنها لا تعبّر عن شيء سوى نفسها؟ أي أنّها تمتنع أو تعجز عن إيصال شيء خارج نطاقها؟ يرى الموسيقي البريطاني المعاصر الكساندر غور Goehr أن هذا يتعلّق بموضوع المسافات بين النوطات، والإيقاعات، والألحان، والمقامات، والتآلفات، بحد ذاتها، وهل تحمل مشاعر تستحضر صوراً مكانيّة وزمانيّة. وحتى إذا كانت كذلك، كما يُعتقد على صعيدٍ دارج، فإن هذا لايعني أنّ ذلك من طبيعتها. إذا كان هناك تقليد ما بأنّ المسافة الصوتيّة تحرّك إحساساً، فإن هذا الإحساس سيُثار أوتوماتيكياً عند أداء تلك المسافة الصوتية.

ومع ذلك، فهناك من يصرُّ على الاعتراف بلغةٍ ما في الموسيقى. فهذا أرنولد شونبرغ، مجترحُ الموسيقى اللاّمقامية، يؤكد -ربما لكونه موسيقيّاً ورسّاماً تعبيريّاً- على أنّ الموسيقي هي «اللّغة التي يعبّر الموسيقيُّ عن نفسه من خلالها... وفي يوم ما سيتعيّن على أبناء علماء النّفس الحاليّين أن يفكّوا رموزَ اللغة الموسيقية. ويلٌ، إذاً، لمن يفتقرُ إلى جانب الحذر ويظنّ أن أعمق أسرارِه محفوظٌ في حرز، وسيكتشف أنّ أناساً يعوزهم حسن التصرّف سينتهكون حرماتٍ أكثر

ملكيّاته خصوصيّة بفضولهم الوقح. ويلٌ، إذاً، لبيتهوفن، وبرامز، وشومان -أولئك الرجال الذين استعملوا حقّهم في حريّة التعبير لكي يُخفوا أفكارَهم الحقيقيّة- عندما يقعون في أيدٍ كهذه! هل أن حقّ الإخلاد إلى الصمتِ لم يعد آمناً؟»[١٣].

ويُنهي ديريك كوك كتابَه (لغة الموسيقى) بهذه الكلمات: «قد يَتأتّى على علم النّفس أن يتعاون مع الفلسفة والميتافيزيقيا قبل أن تميط اللغة الموسقيّة اللّثام عن أعماق أسرارها».

وديريك كوك، هنا، ينتمي إلى المعسكر القائل بوجود لغةٍ تعبيريّةٍ في الموسيقى، أو أنّ الموسيقى تنطوي على محتوى. وهذه النظرية تدعى بالنظريّة المرجعيّة referentialism، وتذهب إلى أن المعنى الحقيقي للموسيقى يوجد خارج الموسيقى. أي أنّها لا توجد في نسيجِ أصواتِها، ولا في العلاقاتِ بين هذه الأصوات، بل في المشاعر، والأفكار، والأحداث التي تُعبِّر عنها. أي أنّ دور الموسيقى هو إحالتها إلى مرجع خارج الموسيقى، وأنّ قيمتها تكمن في مدى نجاحِها في ذلك[١٤]، وهذا هو رأي ليوتولستوي، والماركسيين (كتاب سدني فنكلشتاين: كيف تعبّر الموسيقى عن أفكار). وقد يعزّز هذا الرأي ما تورثه في الأذن أو الذهن بعض الانطباعات الناجمة عن أداء علاقات أو مركبات صوتية، كالمسافة الثانية الصغيرة التي تخلّف إحساساً بالحزن، والمسافة الثالثة الكبيرة التي تورثُ إحساساً بالفرح، في حين تستحضر المسافة الثالثة الصغيرة أجواءً تراجيديّة[١٥].

أما النظرية الأخرى، المناقضة للسابقة تماماً، فهي القائلة بالمطلقية أو التجريدية absolutism وهذه لا تؤمن بأي بعد تعبيري في الموسيقى.

كما سبقت الإشارة إلى ذلك غير مرة. أي أن الموسيقى ليست تعبيراً عن أي شيء آخر، خارج إطارها، وأن تذوّقها ينبغي أن يأتي عبر تجربةٍ ذهنيةٍ رفيعة المستوى، قد لا تختلف عن «لعبة الكريّات الزجاجية» لهيرمان هيسة، التي يحاول فيها مثقّف نخبوي اجتراح سمفونيّات ذهنية تجمع بين أفكار موسيقيّة، ورياضيّة، وعقلية في لعبة تجريدية أشبه بلعبة شطرنج موسيقيّة معقّدة[١٦].

ويقول جون بارو John Barrow: «إن التذوّق الموسيقي الحقيقي هو الاستمتاع بالأشكال الإستيطيقية المجرّدة الكامنة في الموسيقى.... لكن معظم المستمعين ليسوا قادرين على الاستجابة بهذه الصورة، بل يكتفون بالتمتّع بالإلماعات المضمونية السطحية في الموسيقى، أي بكل ما يراه المرجعيّون عزيزاً لديهم. وكلّما نَأتْ الموسيقى عن الحياة والتجربة البشرية، كانت جماليّتُها الشكليّة أكبر». لكنّه يخلصُ إلى أنّ كلاً من هاتين الفلسفتين تبدو غير مقنعة، لأنّ كلاً منهما ترفضُ رفضاً قاطعاً ما تطرحه الأخرى. ويرى في الفلسفة التي تتخذ موقفاً وسطاً بديلاً معقولاً أو مقبولاً، فهي ترى في الموسيقى بُعداً استيطيقياً وتعبيريّاً.

يقودنا هذا أيضاً إلى موضوع تذوُّق الموسيقى أو طريقة السماع، والفرق بين التجربتين الموسيقية والموسيقولوجية في سماع الموسيقى، أي بين التذوق التلقائي والتذوّق المبني على فهم النوطة وقراءتها. فأصحابُ النزعة الاستيطيقية من أمثال هانزليك، وحتى شونبرغ وأدورنو، يشترطون القدرةَ على قراءة النوطة. فحسب رأي أدورنو: «إن أقبح المقاطع سوقيّةً وأكثرها يسراً للتذكّر- المقاطع، والانطباعات، والإيحاءات الفظيعة في جمالها- هي التي تجد طريقَها إلى ذائقة الجماهير». أما اللانخبويّون فلا يرون أيَّ شيء من هذا ضرورياً للسّماع.

يقول الفريد شوتز: «إن المستمعَ لا يستجيب إلى الموجات الصوتية، ولا يدرك الأصواتَ، إنّه يستمع إلى الموسيقى ليس إلاّ».

وحاول عددٌ من الكتّاب التوقف عند مفهوم «الإصغاء الخالص»، ففسّره الكثيرمنهم على أنّه إصغاءٌ بلا أيّ جهد. يقول العالم السايكولوجي ليوم كريكمور على سبيل المثال: «في لحظات الاستغراق العميق، يشعرُ السامعُ بالمتعة الموسيقيّة كضربٍ من الوعي الخالي من أي جهد، أي أنّه أكثر سلبيّة منه إيجابيّة، وأنّ استجابته تلقائيّة لا تتطلّب جهداً تفكّرياً أو تأملياً». أما أريك بلوم Eric Blom فقد استعمل مصطلح «ما فوق السماع» عند الإشارة إلى هذه الحالة من الاستغراق الموسيقي. ودعاها بـ«الإحساس اللذيذ بالانهماك الخالي من أيّما جهد».

لكن هذا الموقف الإيجابي من العفوية والتلقائية في «الإصغاء الخالص» له معارضوه. فكانتْ وهيغل لم يكونا إلى جانب الطابع الاستحواذي للموسيقي. أما هانزليك فقد وصف كلَّ تجربةٍ موسيقيةٍ لا يعتبرها المستمعُ حالةً تخيّليةً تُمارس من منطلق استطيقي بأنها «مرضية». ويقول إنّ الموسيقى التي يُستجابُ إلى أصواتها بصورة فيزيولوجية وسايكولوجية مباشرة، تصبح أشبه بالمخدّر. «إنها تُرخي الأقدام أو القلب كالخمرةِ التي ترخي اللّسان». وفي هذه الحالة إنها تحطّ من قدرِ المستمع. ويذهب هانزليك -وهو صاحب النزعة التجريديّة المطلقة في الاستيطيقا- أبعد من ذلك، فيقول: إنّ هذه الحالة «قد تحُول دون تطوّر قوّة الإرادة والعقل عند الإنسان!» وهذا يعود بنا إلى الفكرةِ القائلة بخطورةِ الموسيقى وسحرها المدمّر. وهو ما حدّثتنا عنه الأساطير (التي أشرنا إلى بعضها في مستهلّ كلمتِنا هذه)، بما في ذلك رقصة التارانتيللا (الإيطالية) التي شاعت في

أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

لكن الموسيقي الفرنسي ديبوسي (١٨٦٢-١٩١٨) كان أكثرَ تساهلاً، في قولِه: إنّ الموسيقى ينبغي أن «تحقق لنا المتعة المباشرة، وإمّا أن تفرض نفسها علينا أو تتسلّل إلينا بصورةٍ ما، دون أن تلجأ إلى بذلِ أيِّ جهدٍ لفهمها». لكن هذا لا يعني أن الخلفيّة التقنيّة لا أهميّة لها، بل من شأنها أن تزيد المتعة، مع أننا لاحظنا أيضاً كيف أنّها يمكن أن تُفسد عملية الاستمتاع بالموسيقى...

وهنا قد يكون من المناسبِ أن نتطرّق إلى موضوع الموسيقى الرفيعة، وهل له صلة بالتقنيّة الموسيقيّة. لكننا قبل ذلك، أو في البدء، نودُّ الإشارة إلى أنّ هناك من يُشكّك في مفهوم الموسيقى الرفيعة، وفي مقدمتهم بيتر كايفي Peter Kivy. فهو يرى أن بعض الأعمالِ الموسيقيّة المؤلّفة للآلات فقط تعتبر «عميقة الغور»، مثل رباعيات بيتهوفن الأخيرة، ومقطوعات باخ على السلّم المعدّل Well-tempered clavier. لكن هل يعني هذا الوصف شيئاً؟ ثم يقول: إذا قلت إنّ (فاوست) غوته عملٌ فَنّيٌّ رفيع، في حين أنّ (أهميّة أن تكون جاداً) لأوسكار وايلد ليست كذلك، فالمعنى واضح: إنّ الأوّل يتعامل مع أمورٍ فلسفية وأخلاقيّة عميقة. أما الثاني، فعملٌ مسرحيٌّ بارعٌ وكوميدي، لكن بلا أبعادٍ عميقة. وهذا لا يعني أنّ (أهمية أن تكون جاداً) مسرحية ضعيفة. لكنّها مسرحية أدنى مستوى من (فاوست) ...وهذا يمكن أن يكون مفهوماً في الأدب. أما في الموسيقي، فهل يحقّ لنا أن نقول: إنها يمكن أن تكون رفيعة إذا كانت تُعبر عن مشاعر «جادّة» أو حزينة؟ ويقول: إنّ معظم الناس يرون أنّ الموسيقى الجادّة أو الحزينة أكثر عمقاً من الموسيقي

البهيجة أو المفرحة. وفي الأدب، تُعالج المؤلّفات «الجادّة» مواضيع مثل: الموت، الجريمة والعقاب، الشر، الهموم البشرية، الوضع البشري، الحرية، الضعف، القوّة، إلخ. أما في الموسيقى فلا يرى كايقي لماذا تكون مقطوعة حزينة أو جادّة مثلاً أكثر عمقاً من أخرى أمْيَل إلى الفرحِ. ولا نَنْسَى أنّ كايقي هو صاحب نظرية وكتاب «الموسيقى وحدها»، الذي يذهب فيه إلى أنّ الموسيقى لا تُعبّر إلاّ عن نفسها.

لكن مفهوم الموسيقى الرفيعة لا ينفصل عن فلسفة الموسيقى، بمعنى أنّه مرتبطٌ بفهمنا لجوهرِ الموسيقى، هل هي فنٌّ مجرّد أم ينطوي على أبعادٍ تعبيريّة؟ ثم أيّةَ موسيقى نقصد؟ فإذا كان لكل إنسان موسيقاه الخاصة، أو المفضّلة، فلكلٍ موسيقاه «الرفيعة» أيضاً. بمعنى أنّ مفهوم الموسيقى الرفيعة ليس ثابتاً أو فَرَماناً من بابٍ عالٍ. فقد يُفترَض وجود بُعْدٍ ميتافيزيقي فيها، أو تقني رفيع، أو كليهما، أو تعبيري.....أنا، على سبيل المثال، لي معاييري الخاصّة بشأن الموسيقى الرّفيعة، فقد يكون بعضها تعبيرياً، أو ميتافيزيقيّاً، أو تقنيّاً، كما هو الحال مثلاً مع منوّعاتِ بيتهوفن على لحنِ ديابللي. ومع أنني معجب جداً برباعيّات بيتهوفن الأخيرة، لميتافيزيقيتها، دون أن أعي بُعدَها التقني الرفيع، إلاّ أنَّني أجدني مشدوداً أكثر إلى سوناتاته الأثنتين والثلاثين، كلّها، بلا استثناء، دون أن يتملّكني المللُ منها. وهناك نماذج كثيرة أخرى يمكن أن أدرجها في خانةِ الموسيقى الرفيعة من منطلقي أنا، مثل بعض أعمال باخ، وبعض أعمال موتسارت، وشوبرت، وشوبان، وبرامز، وديبوسي، إلخ.

وإذا كان مفهوم الموسيقى الرفيعة أو العميقة profound music ينطوي على بعد ميتافيزيقي عند شوبنهاور (في قوله «لدى فهم الموسيقى نفهمُ

أعمق أعماق العالم، أي أن الموسيقى يمكن أن تكون مصدراً للمعرفة الميتافيزيقيّة»)، فإنّ هذا المفهوم يأتي من منطَلقٍ تقني عند معظم الباحثين الموسيقيّين. فبيتر كايفي، مثلاً، يرى أن الصنعة الموسيقيّة المتفوّقة -سواء كانت كنتربنطية أو سواها- هي السِّمة العامّة لكلّ الموسيقى الرفيعة. ويقول: «إذا بدا لنا اللّحنُ شيئاً أساسيّاً في الموسيقى -اللحن، على أيّة حال هو عملٌ موسيقيٌّ كاملٌ- فإن الكنتربنط، الذي في جوهرِه مرتبطٌ تماماً بجوهرِ اللَحن، هو قمّة الفن الموسيقي، لأنّه يستنفد كلّ إمكانات اللحن، من خلال إمكانات تركيبات اللحن الممكنة مع نفسه. فإذا كان اللحن بالنسبة لنا أبسط كيانٍ قائم بذاته في عالم الموسيقى، فإنّ الكنتربنطي، وليس صانع اللحن، هو قمّة الملحّن، وبذلك يصبح بمنزلة كولومبوس ونيوتن عالمنا الموسيقي» (كتابُه Music Alone).

وغالباً يُشار إلى الأعمال الموسيقية الآتية كنماذج للموسيقى الرفيعة: مقطوعات باخ على آلة مفاتيحية مُدَوزنة وفقَ السلّم المعدّل، وآلام القدّيس ماثيو لباخ أيضاً، ورباعيّات بيتهوڤن الأخيرة، والسمفونية الرابعة لبرامز، واوبرا تريستان وأيزولدة لفاغنر، وdivertimento موتسارت للآلات الهوائية... لكن معظم مستمعي الموسيقى لا يجدون في هذه النماذج أو معظمها ما يشدّهم إليها كثيراً، مع أنّها قممٌ موسيقيّة بالفعل. وهذا يطرح مسألة الفرق بين الاستجابة للعملِ الفنّي وبين مستواه التّقني. فبقدر ما يُعلي الاستيطيقيون من شأن الموسيقى البوليفونية (موسيقى الأصوات المتعدّدة في آنٍ واحد)، فإنها تبدو لدى معظم المستمعين ثقيلة لا حياة فيها. وهنا سنجد أنفسَنا، مرّة أخرى، أمام مفترقِ طرق، بين الموسيقى التعبيرية والموسيقى المجرّدة. فإذا كانت الموسيقى الكنتربنطية

(=البوليفونية) تنطوي على أبعادٍ تقنيةٍ عالية، فإنّها من جهة أخرى تُلغي الإمكانات التعبيرية في الموسيقى، أو تحدُّ منها.

صحيح أن الألوان تفقد هويّتها عند دمجها، والكلمات تفقد معناها عند نطقها، في آن واحد. وأنّ النوطات الموسيقيّة تبقى محافظة على هويّاتها حتى إذا تمّ دمجها أو أداؤها في آن واحد. وقد بدا هذا سراً غامضاً للمعنيّين بالجانب الميتافيزيقي في الموسيقى. إلاّ أن تأخّر ابتكار البوليفونية يدعو للاعتقاد بأنّ هناك نفوراً فطريّاً أو طبيعياً أو حاجزاً فكرياً ضدّها. ومن المعروف أن اعتماد النظام البوليفوني كان مفترقَ الطرق بين الموسيقى الغربيّة وموسيقى الشّعوب الأخرى. والظّاهر أنه لم يكن بغيرِ سببٍ عزوف معظم شعوب الدنيا عن استعمال البوليفونية، ربما بعد تجريبها على ما هو مرجّح. وفي واقع الحال إنّ المجلس الفلورنسي ومستشاريه الثقافيّين (كان والد العالم الفلكي غاليلو من بين أعضائه) أصدر بياناً موسيقيّاً في حدود ١٦٠٠م، أكد فيه على ضرورةِ تبنّي أسلوب غنائي مونودي (أحادي الصوت) بدلاً من بوليفونية القرن السادس عشر المعقدة، لأن الأول محرك للعواطف، أما الثاني، أي استعمال البوليفونية، فلم يكن محركاً للمشاعر، كالأمل، والحب، والخوف، والغضب، إلخ. لأن البوليفونية ذات الأصوات الأربعة أو الخمسة (في آنٍ واحد) لا تستطيع أن تفعل ذلك، أي أنّها تقضي على القدرة التعبيرية في الموسيقى. وبهذا الصّدد أيضاً يقول كُورت زاكس:

«لقد حدثت ثورة راديكاليّة في الموسيقى في بداية القرن السابع عشر. لم يحدث قبل ذلك أن أكّد الموسيقيّون على التّناقض مع الأسلوب القديم بمثلِ هذا الإصرار، بل والغطرسة....

«كان عصر النهضة في نشدانه التوازن، قد أعطى أهميّة متساوية لكلّ جزء، من السوپرانو إلى الباص. أمّا في حدود سنة ١٦٠٠، فقد فضّل الموسيقيّون هيمنة أحد الأجزاء. لقد حلّ الأسلوب المونودي محلّ الأسلوب البوليفوني، لأن الأوّل كان أكثر قدرةً في التعبير عن ذهن الإنسان ومشاعره. ولأن الأسلوب المونودي كان أقدر في التغيّرات المفاجئة من البهجة إلى الحزن، ومن الكآبة إلى الجذل والانشراح.

«وعلى صعيد الآلات كانت أوّل خطوة هي إلغاء معظم الآلات التي تنتمي إلى فصيلة الأوبو، لأنّها تفتقر إلى «التعبير» والتلاعب بقوّة الصّوت (dynamics). وأبقي على الباسون وحده...

«وفي دنيا الألوان، كان ذوق عصر النهضة في الرّسم كما في الموسيقى، يفضّل الألوان المتناقضة. أمّا في القرن السابع عشر، فكذلك في الرّسم كما في الموسيقى تمّ تفضيل اللون المهيمن. وفي الموسيقى كانت الهيمنة للآلات التي تعزف بالقوس... كما أن آلة الكمان فُضّلت على الڤيول».

وتوصَف الوتريّات بأنها تورثُ تعبيراً عاطفياً حاراً؛ والفلوت (الناي) والأوبو بأنّهما رعويان؛ والباسون بأنّه يتّسم بالتشكّي، والهزل؛ والترومپيت بأنّه بطولي، أي يعطي انطباعاً بالبطولة؛ والترومبون بأنّه وقورٌ. ويَصلُح الأورغن بأنغامه المعزّزة الجليلة وبتماوج أصواته آلةً لأماكن العبادة. أمّا الهارپيسكورد (آلة أقدم من البيانو)، بأصواته المعدنيّة، فعلى العكس من الأورغن، يوحي بالخفّة والمرح والدعابة، وتنسجم سايكولوجية القرن الثامن عشر، المتسمة بروح الدعابة والسخرية الحادة التي كان ڤولتير خير معبّرٍ عنها، مع موسيقى الهارپسيكورد تماماً. وإذا

كانت الموسيقى البوليفونية تُحاوِر الذهن وتحركه، فإن غمز أوتارِ الهاربسيكورد (وأمثاله من الآلات المفاتيحية ذات الأوتار المعدنية) يخلق، إلى جانب ذلك، جواً انفعاليّاً، ووامضاً، ووافزاً، والحصيلة: فطنةٌ لاذعة، أو دهاء وسخرية. وفي الواقع، بعد اختفاء الهاربسيكورد، بدأ هذا الضرب من الدهاء والسخرية بالانحسار. وبظهور البيانو وأنغامه الأكثر عذوبة، صرنا نسمعُ موسيقى أقلّ حدّة في دعابتها. لقد فقدت «لسعتَها»، مع أنَّها اكتسبت مزايا (تقنية) أخرى زادت قدراتها التعبيريّة (ينظر بهذا سيريل سكوت) (وما تقدّم يدخل في باب اللون النغمي).

وما دمنا تطرّقنا إلى حديث اللّون النغمي، نقول، نقلاً عن ديريك كوك، إنّ هناك علاقة بين النسيج الثَخين والتشديد على الجانب العاطفي (معظم فاغنر وريكارد شتراوس)، وبين النسيج الشفيف للفراغِ العاطفي، والنسيج الهُلاسي لحالاتِ الهذيان (كما في Erwartung لشونبرغ، وأوبرا Wozzeck لبيرغ)، والنسيج المخملي للحسيّة والشهوانيّة (ترستان وايزولدة لفاغنر، وديبوسي في مقطوعته قيلولة الفون الخرافي)، والنسيج الجاف الواضح المعالم للسخرية والواقعية (كثير من ساتي وهندميث)، إلخ، إلخ.

لكن المهمّة التي تواجهُنا هي أن نكتشف بالضبط كيف تعمل الموسيقى كلغة، وأن نُحدّد مصطلحات مفرداتها. يقول پول هندميث: إنّ الأعمال الموسيقيّة تُبنى على أساس التوتّرات بين النوطات. وهذه التوترات، يمكن أن تنشأ في إطار من ثلاثة أبعاد؛ طبقة الصوت، والزمن، والحجم الصوتي.. وأن الربط بين هذه التوترات وتلوينها بوساطة العناصر المميّزة للتلوين النغمي والنسيج الموسيقي، يشكّل العدّة الكاملة للتعبير

الموسيقي. وهذا كلّه ينبني في الأساس على النظام التونالي، أي المقامي، باستعمال السلّمين الكبير major والصغير miner في الموسيقى الغربية (راجع الهامش ١٥). وهنا يمكن الحديث، مثلاً، عن التوتّر في الربطِ بين النوطتين الأولى والخامسة (وهي من بين أكثرِ العلاقات بين النوطات استعذاباً في الأذن)، والسابعة والثالثة، والثامنة والرابعة، وهكذا. إن لكل حالةٍ من هذه الحالات توتّرها، والانطباع الذي تخلّفه في أذن السّامع.

ولا بد من الإشارةِ إلى أنّ البناء الموسيقي عملٌ أساسيٌّ في الموسيقى، لأن أيّة قطعة موسيقيّة تُصمَّم وفق مخطّط خاضع لشكل ما، بما في ذلك التنويعات على لحنٍ ما، والفانتازيا (أي العمل الموسيقي المرتجل). فهل تحتفظ المقطوعة الموسيقية «بمحتواها» عند الالتزام بالشكلِ والبناء؟ يجيب على ذلك ديريك كوك في قولِه «ليست الموسيقى عاجزة عن أن تكون مدركة عاطفياً، حتى لو كانت مقيدة بقوانين البناء الموسيقي، أكثر من الشعر، حين يكون مقيّداً بقوانينه النحويّة واللغويّة [والعروضية إذا كان موزوناً]». فالفنّان الذي لديه شيء ما ويريد التعبير عنه بلغتِه -كلاماً كان ذلك أم موسيقى- يجب أن يكون سيّد تلك اللغة، وليس عبدها.

هنا يُطرح سؤالٌ آخر: ماهي التقنية، وهل تتعارض مع الحسّ «التعبيري» في الموسيقى؟ (إنّنا هنا نتحدّث من وجهة نظر الناقد الموسيقي المؤمن بالجانب التعبيري في الموسيقى). التقنية، ببساطة، هي المعرفة الضرورية لبناء الأشكال، أو بالأحرى، هي القدرة على استعمال تلك المعرفة. ولعلّ مخطّطات بيتهوفن التي تركها تعطينا فكرةً واضحةً عن توظيفِ التقنية المناسبة في إنجاز عملٍ موسيقيٍّ ذي بعدٍ «تعبيري»

في الوقت نفسه. ويُفترض هنا أن المرحلة أو الخطوة الأولى -لحظة الإلهام- لا واعيةً بالكامل: أي أنّ هذه المرحلة هي المنطقة الخاصّة بالمخيّلة الإبداعية. لكنّنا يجب أن نُعيد إلى أذهاننا حالة بيتهوفن الخاصة، إذ غالباً ما كان «الإلهامُ» عنده مسألةً غير كافية وغير مقنعة: أي أنّ مخيّلتَه الإبداعية غالباً ما تعجز للوهلة الأولى عن أن تصيبَ مرماها في تحقيق التوتّرات اللحنية والإيقاعيّة التي تُلبّي الشّكلَ المُتوَخّى لمشاعره التي يريد التّعبير عنها، وهنا يجد نفسَه ملزماً باستعمال تقنيته، ويحاول أن «يجرّب» الإلهام عن طريق الوعي، بأشكالٍ مختلفة (كمخطوطات على الورقة الموسيقيّة) إلى أن يتوصّل إلى الصيغة المطلوبة أو الصحيحة. وبالتالي سيكون بوسعنا القول: إنّ التقنية (التنفيذ الواعي لقدرات الموسيقي) هي بصورة أساسية في خدمة المخيّلة الإبداعية (التنفيذ اللاواعي لقدرات الموسيقي)(١٧).

لكن هذا في إطار الموسيقى المقاميّة. أمّا في الموسيقى الحديثة، التي أصبحت التقنية فيها غاية بحدٍّ ذاتها وليست وسيلة، فلعلّ الأمر يختلف، لأن الجانبَ الذهني هنا سيتغلّب على الجانب العاطفي، وتصبح الموسيقى عبارة عن علاقاتٍ رياضيّة أو شكليّة بين الأصوات، أكثر منها فنّاً تستجيب له أذنُ المستمع التلقائية.

وحول موضوع التقنية وهاجسها يحدّثنا الموسيقي المعاصر الكساندر غور A.Goehr في قوله:

ذات يوم كنتُ أنا وJohn Carewe جالسين مع بوليز، وكنّا نتحدّث عن مقطوعة Jeux لديبوسي. كان بوليز يُقدّم ضرباً من التحليل للمقدّمة مع حوالي ٢٥ فاصلة موسيقية بعدها. وبعد هذه الفواصل بدتْ التقنية

التي كان يلفت نظَرنا إليها كأنّها أخذت تختفي. قلنا له: «ماذا يحدث الآن؟» كان جالساً يُحرّك يديه أمام البيانو، وبدأ يعزفُ الموسيقى، ثم قال: «حَسن، هذه التقنية لا تستمر، لكن الموسيقى رائعة، أليس كذلك؟» كان بوسع أيٍّ منّا أن يقول: «ليست النقطة هنا». بل على العكس، إنّ ذلك هو المطلوب: ذلك أنّ التقنية هي ليست الموسيقى. التقنية تعطي الموسيقى شكلاً، لكنها ليست الموسيقى نفسها. لقد قال لي كورنيليوس كارديو ذات مرّة: «ينبغي أن لا يكون عندك هاجسٌ تجاه التقنية». قال ذلك لأنّني كنتُ مسكوناً بهذا الهاجس، ولأنّني كنتُ أشعرُ أنّ بعضَ التقنيات تُسهمُ في تعزيزِ البُعدِ الموسيقي،وبعضها الآخر يلغي هذا البُعد.إنّ أهمّ نقدٍ يُوجَّه إلى موسيقى الطليعة avant garde هو أنّ تقنيّاتها تلغي أحياناً البعد الموسيقي(١٨).

إنّ قطبي التعبير في الموسيقى الغربيّة (المقاميّة) هما السلّم الكبير والسلّم الصغير، المتواقفان بعضهما على البعض الآخر. ومن المتعارف عليه، في إطارٍ عام، أنّ المشاعرَ الإيجابيّة (الفرح، الثقة، الحب، السكينة، النصر، إلخ) يُعَبَّر عنها بالسلّم الكبير؛ أما المشاعر السلبيّة (الحزن، الخوف، الحقد، القلق، اليأس، إلخ) فيُعَبَّر عنها بالسلّم الصغير. أي أنّ السلّم الكبير يقترن بالمسرّة، في حين يقترنُ السلّم الصغير بالألم. فهل الأمر كذلك في واقع الحال؟ وكيف؟

يلفتُ ديريك كوك (في كتابه لغة الموسيقى) الأنظارَ إلى أنّ هذه التقنيات (التعبيرية) للسُّلمين ليست مطلقة، ويذكرُ أمثلةً مغايرةً، يتبادل فيها السلّمان المواقع، لا نرى ضرورة لذكرها. لكنّه يؤكّد في الوقت نفسه على أنّ الأمثلة التي يمكن ذكرها على أن السلّم الصغير قد

لايكون حزيناً، تأتي مُعزّزة للطابع الحزني لهذا السلّم بصورة عامّة، كما أنّنا نستطيع أن نلمس التغيّر في طابع السلّم الكبير -المرح عموماً- إذا بطّأنا سرعة العزف tempo، مثلاً.

لكن هناك أسباباً أخرى، لعلّها أهم ممّا سبقت الإشارة إليها، طرحت ضد معادلة «السلّم الكبير= المسرّة»، هي أن المسرّة كان يتمّ التعبير عنها، في أنظمةٍ موسيقيّةٍ أخرى، بالسلّم الصغير: في الموسيقى الشعبيّة الشرقية، والإفريقية، وحتى الإسبانيّة، والسلاڤية، والبلقانية.

ومن أظرف ما يُقال إنّ الحضارة الغربية «تتميّز» على بقيّة حضارات العالم في نظرتها إلى فكرةِ الإنسانيّة(؟)، وإنّها تؤمن بحقٍّ الإنسان الفرد في التقدّم وتحقيق السعادة الشخصيّة الماديّة، التي بدأت منذ عصر النهضة (الأوروبية)، وتمتد جذورُها إلى أقدم من ذلك. وإنّ الإصرار على الإحساس بالسعادة رافقه إصرارٌ على استعمال المركّب الصوتي الثلاثي الكبير (كأنْ يُشار مثلاً إلى ختام السمفونيّة الخامسة لبيتهوڤن، التي أُلّفت في ذروةِ مرحلة الشعورِ بالثّقة).

لهذا السبب كانت الكنيسة تفضّل إبعاد هذه المركبات الصوتيّة عن الموسيقى الدينية. ذلك أنّ المركب الثلاثي الكبير والسلّم الكبير ينتميان إلى الحياة الدنيويّة الشعبيّة، التي تنشدُ المتعة والسعادةَ، وكانت هذه تتعارض مع النظرة الدينية المتواضعة للحياة، حيث تنبغي القناعة بما قسمَ الله في «وادي الدموع هذا». ومع تقدّم علمنة الحياة، منذ عصرِ النهضةِ فما بعد، أخذت المقامات التي تفتقر إلى التوتّرات الحادّة، تُخلي السبيل شيئاً فشيئاً إلى التوتّرات القويّة في السلّمين الكبير والصغير. من ثمّ انتقل مركز الحياة الموسيقية -في الغرب- من الكنيسة إلى دار الأوپرا

(في القرن السابع عشر) وصالة العزف (في القرن الثامن عشر)، وصار بوسع المجتمع الجديد أن يُعبِّر عن أحاسيس البشر (من مسرّاتٍ وآلامٍ) بوساطة السلّمين الكبير والصغير، والإيقاعات المنتظمة، والمقاطع ذوات الفواصل الموسيقيّة الأربع، إلى أن انقلبت الآية. فمنذ حوالي ١٨٥٠، منذ أن ساورت المثقفين الشكوك حول إمكانيّة تحقيق السعادة، كما يقول ديريك كوك، طرحت الكروماتية (في سلّمها الملوّن، أي ذي النوطات الاثنتي عشرة) مزيداً من التوترات الموجعة في الموسيقى الغربيّة، وذلك ابتداءً بفاغنر، ومروراً بشونبرغ، إلخ. وبذلك ضيّقت السبيل أمام السلّم الكبير، بل الصغير أيضاً، أي بكل النّظام الدياتوني (المقامي) الموسيقي، وهو ما كان إرهاصاً للموسيقى (الغربية) الحديثة والمعاصرة.

أمّا أولئك الذين يؤمنون، أو ما زالوا كذلك، بفكرة السعادة، كما يقول ديريك كوك، فلا يزالون متمسّكين بالمركب الصّوتي الكبير. ومن الجدير بالذكر أنّ «تمزيق المقاميّة»، الذي كان صيحة العصرِ في القرن العشرين في أوروبا الغربية وأميركا، لم ينسحب على «موسيقى البوب» التي تتبنّاها جماهير غفيرة من الشبيبة الميّالة إلى حياة المتعة، والتي لا تزال تتشبّث بالمركب الصوتيّ الكبير. وكذلك هو شأن معظم روّاد دورِ الموسيقى الجادّة الذين لم يتخلّوا عن تمسُّكهم بمرحلة (باخ-برامز). وهذا يشمل الموسيقى التي تبنتها الأنظمةُ الاشتراكيّةُ، التي يُراد لها أن تُبشّر بالتفاؤل من خلال الاستفادة من الموسيقى الفولكلوريّة، ومن استثمار إمكانات الموسيقى المقاميّة بسلّميها الكبير والصغير، والمركبات الصوتية المستقاة منها.

وماذا عن المركب الصوتي الثلاثي الصغير؟ لأنّ هذا المركب أوطأ

من المركب الصوتي الكبير، فإنّ له صوتاً «كئيباً»، ولأنّه لا يشكّل جزءاً من السلسة الهارمونية الأساسيّة، فإنه سيصبح بمنزلة «كآبة غير طبيعيّة» لواقع الأشياء «السعيدة بصورة طبيعيّة»... لكن على مدى قرون كان لا بُدَّ من أن تنتهي المقطوعات من السلّم الصغير «نهاية سعيدة»، وذلك باستعمال مركب من السلّم الكبير، أو مجرّد استعمال النّوطة الخامسة(١٩). لكن الحاجة، في آخر المطاف، للتّعبير عن الحقيقة - حالات من التراجيديا المأزومة- دعت الموسيقيّين إلى تبنّي «نهاية غير سعيدة» في السلّم الصغير.

ويبدو أن سرّ استعذاب الألحان الكئيبة، أو التي تورثُ إحساساً باستعذاب الكآبة، يعود إلى غموض السلّم الموسيقي الصغير، المعروف بطابعه الكئيب أو الحزين. وللأسف إنّ تفسير ذلك لن يتم إلاّ بمزيدٍ من الاستعانة بالتقنية. فنحن إذ نحاول سَبْرَ غور عالم الغموض الموسيقي، الذي يكمن وراء حالات من الاستمتاع تنطوي على شيءٍ من المفارقة (كالتّلذّذ بالألم على سبيل المثال)، نجد أنّ لا مندوحة من الاحتكام إلى التفاصيل التقنية الموسيقيّة. فالموسيقيُّ بوسعه، مثلاً، أن يُقوِّض أو يُضعف التأثير المُبهج الذي يورثُه السلّم الكبير بتلاعبه ببعضِ توتّراته النغميّة، وذلك بالانتقال من النّوطة الرابعة إلى الثالثة أو من الثامنة إلى السابعة، أو بإدخاله توتّرات من السلّم الصغير.

وبذلك يعطي أبعاداً جديدة تتجاوز الحس بالفرح أو المسرّة ممّا هو معهود في السلّم الكبير. ثم إن درجة الإحساس العاطفي التي تكمن في نوطة ما تتوقّف إلى حدٍّ غير قليل على حجم الصوت (عند العزف أو الأداء)، والزمن، والتوتّرات ما بين المسافات الصوتيّة. فإذا كان المركب

الصوتي الثلاثي في السلّم الصغير يَنْحو باتّجاه أكثر الأشياء قتامةً أو كآبةً، فإنّه يتّخذ طابعَ التراجيديا، أو القبول بالأمر الواقع، أو التجهّم، أو بدرجة أخف، كحالة أقرب إلى الوقارِ، أو الهدوء، أو الجدِّ. لكن بالإمكان الإحساس بآلام السعادة الحقة، على نحو ما عبّر عنه نيتشة. وهنا نلجُ عالمَ الغموضِ، الذي يتّسم به السلّم الصغير في بعض الأحيان.... وفي القرون الوسطى، كان الموسيقيّون حين يؤلّفون مقاطع لتمجيد الرب، يلجأون في معظم الأحيان إلى استعمالِ سرعة أداء (tempo) حيويّة نسبياً، لكنهم يجدون أنفسَهم ملزمين باستعمال السلّم الصغير، مستعيدين إلى أذهانهم أنّهم ليسوا ملائكة أو أرواحاً مقدّسة تتمتّع بمسرّات السماء، بل رجالاً يُسبِّحون بحمد الرَّب من «وادي الدموع هذا».

ومن منظور فلسفي أيضاً، لا ينبغي أن تكون السعادة غير مقيّدة أو غير محدودة. بل هي في واقع الحال محدودة. لذلك فإن الإنسان الجاد، يفقد الإحساس بالسعادة، فتكون الموسيقى بمنزلة عزاءٍ أو سلوان. وفي إطار الفكرةِ القائلة بأنّ «السّعادة الحقة كالعنقاء، لا وجود لها»، يتخلّى السلّم الكبير عن دورِه لمصلحة السلّم الصغير، لكن بإيقاعٍ خفيف ودرجةٍ معتدلةٍ من سرعة الأداء (tempo)... ونجد أحياناً في موسيقى هاندل، تعبيراً عن الحسِّ بالسعادة القاتمة نابعاً من الاطمئنان الدّيني، عندما يستعمل المقام الصغير مع سرعةٍ جَذلة.

وقد عَبَّرت الموسيقى الرومانسيّة المتأخِّرة، والموسيقى الحديثة، في بعض نماذجهما، عن حالات عصابيّة عن طريق التذبذب المفرطِ في الأصوات، والقفزات العريضة جداً (بين النوطات). وإذا عدنا إلى الوراء، وجدنا أن موسيقى القرون الوسطى وعصر النهضةِ كانت تميل إلى

التحرّك خطوة خطوة باستعمال أنغام متدرّجة طبيعياً، تتلاءم مع تواضع الإنسان وخضوعه للخالق، بَيْدَ أنّ الموسيقى الدرامية التي ألّفها مونتيڤيردي (١٥٦٧-١٦٤٣)، بدأت، مع الإحساس أكثر بقيمة الإنسان. بممارسة مزيدٍ من الحريّة في حركة النوطات للتعبير عن مشاعر الإنسان، حتى إذا حلّت نهاية القرن التاسع عشر، صارت تستعمل ضربات عاطفيّة عنيفة تتجاوز حدودَ الأنغام الصوتيّة الممكنة. ولعلّنا في مناسبة أخرى نتحدّث عن لغة الموسيقى الحديثة.

على أنّني سأختتم هذه الحلقة بالحديث -بإيجاز شديد- عن رباعيّات بيتهوڤن الوتريّة الأخيرة (المؤلفة لكمان أولى، وكمان ثانية، وڤيولا، وتشيلو). وقد اخترت هذه الرباعيّات لأنّها، بشهادة معظم النُقّاد الموسيقيّين، وهواة الموسيقى الكلاسيكيّة، بمن فيهم مارسيل پروست ورومان رولان، ذروة الموسيقى الكلاسيكيّة. بل إنّ إيغور ستراڤنسكي قال في «الفيوغ الكبير»، وهو الحركة الختاميّة لإحدى رباعيّات بيتهوڤن الأخيرة: «إنّه قطعة موسيقيّة معاصرة بشكل مطلق، وستبقى معاصرةً إلى الأبد.... إنّه موسيقى مجرّدة، هذا الفيوغ، وأنا أحبّه أكثر من أيّ فيوغ آخر».

إنّ إصرار ستراڤنسكي على نزعته التجريديّة جعله يغمضُ عينيه، أو يصمّ أذنيه (في واقع الحال) عن البعد الآخر لرباعيّات بيتهوڤن، أعني به البعد التعبيري أو الميتافيزيقي، إلى جانب الاستيطيقي الذي أكّد عليه. فلا يمكن إغفال الإحساس بالجانب الرّوحاني في الرباعيّات، الذي أثار انتباه كلّ من تحدّث عن رباعيّات بيتهوڤن، لاسيّما الأخيرة. وربما يعود السبب في ذلك إلى أنّها تكشف عن مساحات جديدة كاملة

وغير متوقعة من اللاّوعي. كما يقول جوزيف كيرمان. يقول كيرمان أيضاً: إنّ هذا النّوع الموسيقي -أي الرباعيّات- أتاح لبيتهوفن مدى تعبيريّاً بدا أغنى وأوسع ممّا هو عليه في أي فرع من فروع التأليف الموسيقي. ولعلّ أكبر شاهد على هذا الغنى في التعبير هو مجموعة الرباعيّات المؤلفة على السلّم الصغير. فلم تُستَثمر أو تُكتَشف الأبعاد العميقة للأحاسيس الكئيبة في السلّم الصغير بمثل ما استُخدمت هنا بهذا العمق والتنوُّع.

ولعلَ الرباعيّة هي البنية الموسيقيّة المُثلى للجمع بين أقصى الإمكانات الاستيطيقيّة والتعبيرية، بفضل التحكّم بهذا العدد المحدود من الآلات التي تملك كلٌّ منها نبرتَها التعبيريّة الخاصّة، وجرْسها الموسيقي النبيل، فضلاً عن إمكاناتها الفنية -التقنية- في التآلف والتقابل، حيث تتحقّق ذروة التألّق الموسيقي على الصعيدين الاستيطيقي والميتافيزيقي. وإذا كان طابع الرباعيّات الأخيرة لبيتهوفن تقنياً، وذهنياً، ونخبوياً، رفيع المستوى، فإنّه ينطوي على رسالة إنسانية شاملة تخاطب أكبرَ قدرٍ ممكن من الجماهير البشريّة.

هذا، وكنت أودُّ أن أتطرّق في هذه الحلقة إلى الموسيقى الشرقيّة، وبخاصّة موسيقانا العربيّة، فأنا معجبٌ بموسيقى المقام العراقي، ولفتَ انتباهي أيضاً وجود پوليفونية (تعدّد الخطوط اللّحنية في آنٍ واحد) في غناء الذكْر الديني عندنا، وفي موسيقى الموالِد النبويّة. لكن جهلي بتقنيات المقام، وعدم متابعتي فنونَ الغناء العربي الجاد، كانا سبب إحجامي عن الحديث عنهما، وأعترف بأنّه أحدُ عيوبِ هذه الكلمة.

ملحق (١):

من المعروف أنّ هناك سبع نوطاتٍ أساسيّة في السلّم الموسيقي الغربي، هي: (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي). ويؤكّد علماءُ الموسيقى في الغربِ على أنّ إرثهم الموسيقي، بما في ذلك عدد النوطاتِ في السلّم، انحدر إليهم من اليونان. لكن القبائل اليونانيّة شبْه الرعويّة، التي جاءت إلى اليونان من موطنِ الأقوام الهنديّة الأوروبية، ربما عن طريق شمال اليونان أو الأناضول، لم تكن لديها حضارةٌ تُذكَر في بادئ أمرها. فاستعارت الكثير من حضارات شرق البحر المتوسّط، أي منطقة الهلال الخصيب ووادي النيل، بما في ذلك بعض الآلات الموسيقيّة، كالقيثارة، والآلات الهوائيّة، والنظرية الموسيقية. فقد كان السلّم السباعي البابلي معروفاً في المنطقة، وكذلك العلاقات الهارمونيّة بين الأصوات، لاسيّما العلاقات المتآلفة بين النوطةِ الأولى، والخامسة، والرابعة، والثامنة (أي الجواب octave) (ولعلّ جذور السلّم السّباعي البابلي تعود إلى أصولٍ فلكيّة، وإلى الأسبوع البابلي، وهو نصف عدّة أيام القمر عند اكتماله بدراً، فضلاً عن أنّ هذا العدد يساوي مجموع عدد الكواكبِ الخمسة المعروفة في أيّام البابليّين، وهي عطارد، والزهرة، والمرّيخ، والمشتري، وزُحل، إلى جانب الشمس والقمر. أما الأرض فكانت المركز).

وإذا كان الشرق فضّل تجزئة المسافات بين النّوطات، وجعلها أصغر ممّا هي في الغرب (عندنا مثلاً ١٧ نوطة في السلّم، في حين هناك ١٢نوطة في السلّم الغربي)، بمعنى أنّ موسيقانا نَحَتْ منحىً لحنيّاً (أفقيّاً) أكثر منه هارمونيّاً (عموديّاً) كما في الموسيقى الغربيّة، فقد عرفنا التآلف أو الهارموني -أيضاً- في وقت ربما كان أسبق من الغرب،

لكن دون أن نطوّره. ففي رسالة للفيلسوف العربي يعقوب الكندي (ت حوالي ٨٤٧م) بعنوان «رسالة في ..... النغم.... على طبائع الأشخاص» يصف نوعين من حركات الرّيشة والأصابع لدى العازف: أحدهما يتم بضرب نوطتين في وقت معاً «بحركة واحدة»، والآخر بضرب ثلاث نوطات بصورة متعاقبة «بثلاث حركات».

وفي القرون الوسطى، تمسّكت الكنيسة بالعلاقة الهارمونية بين النوطة الأولى، والرابعة، والخامسة، واعتبرتها أساسَ التآلف الموسيقي، وتصوّرتها أو صوّرتها انعكاساً للثالوث المقدّس (في اللاّهوت المسيحي). واستمر هذا التّصنيف زمناً طويلاً إلى أن اعتبر Bartolome Ramos de Pareja في ١٤٨٢ المسافتين الثالثة والسادسة (أي النوطتين) تآلفين خالصين. وقد جاء إعلاء شأن المسافة الثالثة على يد باريخا سوية مع الحطّ من شأن المسافة الرّابعة واعتبارها تنافراً (لإبعادها، لأجل الحفاظ على النّظام الثّالوثي المقدّس، ليصبح الثالوث المتآلف: النوطة الأولى، والثالثة، والخامسة).

لا شك أنّ ذلك لم يتمّ بين ليلة وضُحاها، بل تعرّض إلى صراع طويل تكلّل بالنجاح في عصر النهضة. ولم يكن ذلك بمعزل عن التغيّرات المهمّةالتي حصلت في أوروبا، لاسيّما حلول نظام مركزيّة الشمس الذي جاء به كوبرنيكوس (١٤٧٣-١٥٤٣) بدلاً من مركزيّة الأرض، واختراع الطباعة. وكما يقول كُورت بلاوكوميف: «لم تكن مقارنة أريش فون هورنبوستل الظهور التدريجي للپوليفونية الهارمونيّة بالثورة الكوبرنيكية مجازاً بالمرّة».

وبعد استعمال المركّب الصوتي الثلاثي (النوطات: الأولى،

والثالثة، والخامسة) في القرن الخامس عشر حصل تقدّم سريع في التقنية الموسيقيّة، بلغ ذروتَه في القرن السادس عشر، الذي يُعتبر أحد أهم المراحل في تأريخ الموسيقى الغربية، حيث تمّ استخدام السلّمين الكبير والصغير بدلاً من نظام المقامات القديم. وكان ذلك في نهاية القرن السابع عشر. ومنذ ذلك التأريخ وحتى أواخرِ القرن التاسع عشر بدا أنّ النظام الموسيقي «التراتبي» هذا، أي المبني على العلاقات بين النوطات طبقاً لأهمّيتها التعبيريّة والهارمونية (التآلفية) سيظلُّ خالداً. وهنا كان المركّب الصوتي الثلاثي حجرَ الزّاوية في الموسيقى الغربية.

وترجع أهميّة المركّب الصوتي الثلاثي الكبير (أي في السلّم الكبير) إلى أنّه مركّبٌ موسيقيٌّ طبيعي. ذلك أنّ فوق أيّة نوطة أساسيّة، أو نغمة أساسيّة، بتعبيرٍ مرادفٍ، هناك نغمات أخرى، تُدعى أنغاماً توافقية. أي أنّ أيّة نغمة عند ذبذبتها (بالعزف عليها)، فإن أجزاءً معيّنة من هذه النغمة تُدعى أنغاماً توافقيّة تتذبذب معها في الوقت نفسه. والأنغام التوافقيّة الثلاثة أو الأربعة الأولى يمكن أن تسمعها الأذن الحسّاسة، وهذه هي نغمة الجواب، والخامسة، والجواب التّالي، والثالثة التالية له. وهذه كلّها تتردّد عمودياً فوق النغمة الأساسيّة. وتُقدِّم لنا هذه الظاهرة أول دليل على وجود الهارموني (التآلف) في الطبيعة، كما يقول أوتو كاروي في كتابه (Introducing Music).

لكن، رغم أهميّة المركّب الصوتي الثلاثي الكبير، ورغم كونه مركّباً طبيعياً، فقد ظلّ الموقف منه حسّاساً. واعتُبِر تنافراً، على مدى قرنين أو ثلاثة، لأسباب آيديولوجية -دينية- وليست موسيقيّة، كما أسلفنا. وهناك سببٌ آخر، هو أنّ السلم الكبير نفسه (وهو امتداد للسلّم أو المقام

الأيوني الإغريقي) ينتمي إلى الموسيقى الدنيوية. لهذا كان سائداً في أغاني التروبادور، لأنها في مجملها أغاني حب.

ملحق (٢)

في الموسيقى الغربيّة هناك اثنتا عشرة نوطة فقط في السلّم، ومُؤلّف الموسيقى المقاميّة الذي يريد التّعبير عن فكرةٍ معيّنةٍ، يجد أمامَه عدداً أقلّ من هذه النوطات الملائمة لغَرَضِه (سبع في واقع الحال). ولن يتيسّر له عددٌ لا محدود من الصِّيَغ يستطيع بوساطتها أن ينسج هذا العدد المحدود من النّوطات التي تحت تصرّفه. سوف يتحرّك، على العموم، في إطارِ التأليف المقامي الذي يستند إلى نظام النّغمة (=النوطة) الأساسية tonic، والنغمة المسيطرة dominant، وهي النوطة الخامسة بعد الأساسية، والمركّب الصوتي الثلاثي triad (المؤلف من النوطة الأولى، والثالثة، والخامسة)،إلخ. هذه الأنساق المتيسّرة لديه يمكن وصفها بالمحفزات لتأليف توترات مقاميّة معيّنة بطُرُقٍ معينة. وقد أصبحت ذخيرة لا واعية في التّراث الموسيقي الغربي. بعضها، مثل المسافة (٦-٥) في السلّم الصغير، التي تُوصَف بـ«النّائحة»، والمسافة «البريئة» (١-٣-٥-٦-٥-) في السلّم الكبير ترقيان إلى مراحل ما قبل التأريخ. ثم أصبحت هذه الصِّيَغ اللّحنيّة تحمل طابعَ «العبارات الأساسية» في الذّخيرة الموسيقيّة. لكن مثل هذه الألحان وغيرها ستخضع إلى عوامل كثيرة، إيقاعيّة، وهارمونيّة، وديناميكيّة، إلخ. فتظهر في صِيَغٍ مختلفةٍ إلى هذا الحدّ أو ذاك، لا سيّما إذا أخذنا بعينِ الاعتبار الطباع الشخصية لكل موسيقي.

وبلغةٍ تقنيةٍ صرفة، تُعتبر النوطة القرارية tonic (أي الأساسية، أو الأولى، أومفتتح المقطوعة) نقطة القرار، التي ينطلق منها المرء، ويعود إليها؛ وأنّ المسيطرة dominant (أي النوطة الخامسة، كما ذكرنا) هي النوطة التوسطيّة، التي ينطلق إليها المرء ويعود منها؛ وأنّ المركّب الثلاثي في السلّم الكبير هو «النوطة» التي « تنظرُ إلى الجانب المشرق من الأشياء»، نوطة البهجة، والسعادة. وإنّه ليمكن القول: إنّ الصعود من النّوطة القراريّة إلى النوطة المسيطرة عبر المركب الصّوتي الثلاثي الكبير كصعودٍ لحنيٍّ من النوطة الأولى إلى الثالثة فالخامسة (١-٣-٥) يُعبِّر عن مشاعرٍ انبساطيّة، إيجابيّة، واثقة، تنمّ عن بهجة. وبالطّبع يمكن التصرّف والتوسّع هنا على نحو التوائي. فكما أن كلمة «بهجة» مرادفة لكلمة «سعادة»، كما يقول ديريك كوك، فهناك حالات أخرى من التوليف بين نوطاتِ السلّم للتعبير عن مثل هذا الإحساس بالارتياح.

أما الصعود نفسه في السلّم الصغير فيسير باتّجاه تصعيد الألم، والتّوكيد على حالة الحزن، والشّكوى من صروف الزمن.

إذا كان الهبوط بالنوطة إلى أخرى أدنى منها في السلّم الموسيقي يعبّر عن مشاعر منكمشة، فإنّ النّزول من النّوطة المسيطرة (أي الخامسة) القصيّة إلى نقطةِ القرار (الأولى)، خلال المركّب الصّوتي الثلاثي (٥-٣-١) في السلّم الكبير، ينطوي على إحساسٍ سلبي بالبهجة، كما هو الحال مثلاً في تلقّي التهاني، أو التعازي، أو مشاعر التطمين، وما إلى ذلك، إلى جانب الإحساس «بالعودة إلى البيت». أمّا المركّب الصّوتي الثلاثي النّازل (٥-٣-١) في السلّم الصغير، فيعبّر عن حالةٍ من «حلول» إحساسٍ بالألم، في مضمون ختاميٍّ: انطباعٌ يُفضي

إلى الحزن، واليأس والكآبة، والمعاناة المحبطة، والجزع المقترن بالموت. وفي جميع هذه الحالات هناك مَعينٌ لا ينضب من الأمثلة الموسيقيّة الغنائيّة، وحتى في الموسيقى المجرّدة. ويعدّد ديريك كوك حالات لا تكاد تُحصى من المركبات الصوتية في السلّمين الكبير والصغير، ترافقها انطباعات شتّى من المشاعر. على سبيل المثال إنّ الحَوَمان حول نقطة القرار (الأولى)، والانتقال إلى الثالثة فقط (في السلّم الصغير)، ثم العودة حالاً، يرافقُه إحساسٌ «بالنّظر إلى الجانب المُعتِم من الأشياء» بمضمونٍ من اللاّحركيّة، لا هو صاعدٌ إلى أعلى -من ذلك- ليعبّر عن الرغبة في الاحتجاج، ولا هو هابطٌ إلى الوراء لتقبّل الوضع. وغالباً ما يستعمل الموسيقيّون مثل هذه المتوالية للتّعبير عن الاكتئاب، أو المشاعر السوداوية، أو الجزع والخوف، أو المصير الذي لا مفرّ منه، لاسيّما إذا أُعيد مراراً وتكراراً. وهناك أمثلة عديدة على ذلك، بما في ذلك المارش الجنائزي لشوپان، وأغنية ديبوسي على شعر ڤرلين «الدموع تنثال على قلبي، مثل مطرٍ هطال»، إلخ.

ويتحدّثُ النُّقاد الغربيّون عن الزمنِ في الموسيقى كظاهرةٍ أوروبيّةٍ حضاريّةٍ أيضاً. ويذكّروننا بالسّاعة الميكانيكيّة التي كانت بمنزلة إرهاصٍ للثورة الصناعيّة في أوروبا الغربية. ولعلّ الإحساس بأهميّة الزمن في الموسيقى كان، أيضاً، كما يؤكّدون، حصيلةً مباشرة لاكتشاف التآلف الصّوتي (الهارموني): فعندما يغنّي عددٌ من الأصوات أدواراً مختلفة في آنٍ واحد، يصبح من الضرورة قياس اللّحظة المضبوطة التي ينتقل فيها كل مغنٍّ إلى نغمته التالية، وإلاّ عمَّت الفوضى. وبالطبع، وجد الإيقاع المحسوب منذ قديم الزمان، في الرقص على وجه الخصوص. لكن اقتحام مثل هذه الإيقاعات عالم الطقوس الموسيقيّة الدينية بصورةٍ تدريجيةٍ كان

إيذاناً بنهايةِ النّفوذ الكنسي، وبشيراً بحلول الحركة الإنسانية التي اتَّسمت بالتأكيد على الهموم الدنيوية. وليست الحركات الختاميّة في (آلام القدّيس ماثيو)، و(آلام القدّيس يوحنّا) لباخ سوى نماذج متسامية لرقصة السربندة الحسيّة التي استعارها الغرب من العربِ عن طريقِ الأندلس، وهي في جوهرها دنيويّة في تعبيرها بالمقارنة مع مونودية الـplainsong (موسيقى لعدد من الأصوات). فهذه الأخيرة لا زمن لها، شأن الأبديّة المسيحية، أمّا الموسيقى الدنيوية فمُثقلَة بالزمن، مثل حياة البشر. وبالتالي فإنّ الزمن في الموسيقى يعبّر عن سرعة وإيقاع الأحاسيس والأحداث، أو بالأحرى عن حالةِ النّشاط الذهني، والعاطفي، والجسدي.

وفي الموسيقى، لعلّ أول تضادّ في البعد الزمني هو ماكان بين الضربات الثنائيّة والثلاثيّة (الأولى ضربتان قوية وضعيفة، والثانية ثلاث ضربات: قوية وضعيفتان). ويمكن تلمّس ذلك في التناقض بين الإيقاع الرّجالي الجاد، المنتظم، سيراً أو ركضاً، والإيقاع النسائي الأكثر ارتخاءً واهتزازاً وخفّة في الرّقص.

ثم إنّ درجة سرعة الأداء (tempo) ومفعولها في التعبير الموسيقي واضح الأهمية. إنّ الشعور بالمسرّة الذي يتم التعبير عنه بتعاقب التوتّرات النغميّة قد يصبح عنيفاً (أو صاخباً) إذا كان سريعاً جداً، أو مريحاً إذا كان معتدلاًmoderato، أو رائقاً إذا كان بطيئاً adagio. أما حالة القنوط فيعبّرعنها بتعاقبٍ آخر قد يبدو هستيرياً إذا كان سريعاً presto، أواستسلامياً إذا كان متريثاً lento.

وهناك عنصرٌ تعبيريٌّ قويٌّ آخر في البعد الزمني، هو التضاد بين الحركة الإيقاعية المطردة (المطمئنة) والمتشنّجة. ولذلك علاقة أيضاً بحركة الإنسان في سيره وعَدْوَه، وفي ترنُّحِه وقفزاته.

كما أنّ هناك عنصراً آخر في البعد الزمني، لا علاقة له بالإيقاع، بل بتقسيم العبارات الموسيقيّة عن طريق التعارض بين الأصوات المتقطّعة staccato والمتّسقة legato.

قد نخلص من هذا إلى أن السلّمين «الكبير-الصغير» في الموسيقى الغربيّة يعادلان، في الإطارِ العريض، «المسرّة-الألم»، وأنّ درجة السرعة في الأداء (tempo) تُعبّر عن درجة الحيوية، وأنّ حجم الصّوت يُعبّر عن درجة التشديد العاطفي، وأنّ إعادة ترتيب «السلّم الكبير- السلّم الصغير»، و«الأعلى- الأسفل»، و«السريع- البطيء»، و«العالي- المنخفض» يعطينا ستّة عشر ضرباً من المضامين الأساسيّة، ويمكن التوسّع في ذلك أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار المشاعر الغامضة النّاجمة عن التّلاعب بالسلّمين الكبير والصغير، والتفنّن بالإيقاع وطريقة أداء العبارات الموسيقيّة (بصورة متقطّعة staccato أو متّسقة legato).

الهوامش:

(١) انظر كتاب The Medival World ، إعداد Jacques Le Goff ، ص٢٠٥ ، الترجمة الإنكليزية ، سنة ١٩٩٧ ، إصدار parkgate Books

(٢) انظر محمد الشيخ وياسر الطائري في كتاب (مقاربات في الحداثة وما بعد- الحداثة) ، ص١١١ ، دار الطليعة- بيروت ،١٩٩٦.

(3) Jerrold Levinson, Music, Art and Metaphysics, p.323, Cornell University press, 1990.

(4) Carrol c. pratt, Introduction to The Meaning of Music.

(5) Peter Kivy, The Corded Shell, p.23. Princeton University Presss. 1980.

(6) Anthony Storr. Music and The Mind, P.162. Harper Collins Publishers, 1993.

(7) Cyril Scott. Music: Its Secret Influence Throughout The Ages. p.64.

(8) Ibid., p.69.

(9) Nicholas Cook. Music Imagination and Culture, p.15. Oxford University Press. 1992.

(10) Deryck Cooke, The Language of Musicm p.12. Oxford University Press, 1982.

(11) Macdonald Critchley and R.A. Henson. Music and The Brain p.217. Williem Heinemann Medical Books Ltd. London 1977.

(12) Ibid., p.247.

(13) Deryck Cooke, p.273.

(14) John D. Barrow, The Artful Universe, p.196, Penguin Books, 1997.

(١٥) في الموسيقى الغربيّة هناك سلّم كبير ، وسلّم صغير الأوّل يبدأ بنوطة « دو » وينتهي بالنّوطة نفسها ، بدرجة أعلى . وهذا السلّم -الكبير- يشتمل على (النوطات) التالية : نوطة كاملة ، نصف نوطة ، نوطة كاملة ، نوطة كاملة ، نصف نوطة ، نوطة كاملة ، نوطة كاملة ، ويُفترض أن السلّم الكبير أقرب إلى أن يكون مرحاً ، أمّا السلّم الصغير فأقرب إلى أن يكون رقيقاً وحزيناً

(16) Jhon D. Barrow.

(17) Deryck Cook, p.216.

(18) Alexander Goehr, Finding The Key, p.17, faber and faber.1998.

(١٩) للوقوف على مزيد من المعلومات التقنية التي لها صلة بالموضوع ، يمكن الرجوع إلى الملحقين الأوّل والثاني .

مصادر أخرى لم يرد ذكرُها في الهوامش:

(1) John Tavener. The Music of Silence. faber and faber, 1999.

(2) John Booth Davies. The Psychology of Music. Hutchinson of London, 1978.

(3) Jamie James. Music of The Sphyrs. Abacus, 1993.

(4) Jonathan Harvey. Music and Inspiration, faber and faber 1990.

(5) Lawrence Kramer, Classical Music and Postmodernism Knowledge, University of California Press, 1996.

(6) Adam Krim (ed.), Music/ Ideology Resisting The Aesthetic, G+B ARTS, 1998.

(7) Nicholas Cook, Music, Avery Short Introduction, Oxford, 2000.

(8) Carl Dahlhaus, Ludvig Van Beethoven: Approaches to his Music, Translated by Mary Whittall. Clarendon Press. Oxford, 1993.

أدورنو وفلسفة الموسيقى الحديثة

وُلد ثيودور أدورنو[1] في فرانكفورت في ١٩٠٣، وتوفي في سويسرا في ١٩٦٩، من أب يهودي ألماني وأم مغنية كانت ابنة ضابط فرنسي كورسيكي، بالأصل من جنوا الإيطالية. وقد اختار أدورنو لقب أمه بدلاً من اسم أبيه. وهو يمتّ بصلة قربى إلى المفكر والتر بنجامين.

عُني أدورنو بالفلسفة الاجتماعية، وسوسيولوجيا وفلسفة الموسيقى. وله مؤلفات وكتابات موسيقية كثيرة، فقد درس الموسيقى على يد الموسيقيّ النمساوي المعروف ألبن بيرغ، أحد مؤسسي مدرسة ڤيينا الموسيقية الثانية (مع أرنولد شونبرغ وأنطون ڤيبرن). وكان موزعاً بين الموسيقى والفلسفة، لكنه حسم تردده باختيار الفلسفة. وبعد مجيء هتلر إلى الحكم، هاجر إلى أوكسفورد في بريطانيا في ١٩٣٤، وفي ١٩٣٨ انتقل إلى نيويورك ليعمل مع هوركهايمر. وأصبح مشرفاً موسيقاً في مشروع الأبحاث الإذاعية في پرنستون. وفي ١٩٤٠، انتقل إلى لوس أنجلوس، حيث التقى بالروائي الألماني المعروف توماس مان، وقدم له ملاحظات فنية لروايته الموسيقية (دكتور فاوستوس).

كان أدورنو من بين المفكرين المدافعين عن الموسيقي الحديثة، التي يرى أن مدرسة ڤيينا الثانية خير نموذج لها بلا مقاميتها وتجاوزها

مـرحلة اللحنيـة (الميلودية). وفي أبحـاثه الموسـيقـيـة وظف الأفكار الفرويدية والماركسية في خدمة الموسيقى الطليعية avant- garde mu-sic. وهو يرى أن الموسيقى الجادة ينبغي أن تكون معقدة وكريهة أو قبيحة. لهذا مجّد موسيقى أرنولد شونبرغ الاثني عشرية، أو اللامقامية، وحمل على موسيقى سترافنسكي، وهندميث، وسبليوز (مع أن موسيقى هذا الأخير كانت في إطار المقامية).

تأثر أدورنو بأسلوب هيغل، فجاءت لغته وعبارته معقدتين، وبذلك لم ييسر للقارىء مهمة الوصول إلى أفكاره. لكن كُورت بلا كوپف[٢] يؤكد من جهة أخرى أن توماس مان كان يعرف جيداً كيف يصغي إلى أدورنو. من هنا جاءت روايته (دكتور فاوستوس) واضحة في أفكارها الموسيقية، رغم وعورة الموضوع. هذا في حين نعت أرنولد شونبرغ «فلسفة الموسيقى الحديثة» بأنها ليست سوى كتاب ثقافي خادع يفتقر إلى الأفكار ويتوارى خلف «التنطع الفلسفي الزائف»، مع أن الكتاب يمتدح شونبرغ ويعتبره موسيقياً تقدمياً، حسب مفهوم أدورنو.

سوف نرى أن استعمال أدورنو لمصطلح «الموسيقى الحديثة» انتقائي إلى حد كبير، لأنه يستثني معظم الموسيقى -المبكرة- في القرن العشرين. ويقرن الحداثة بالراديكالية، ويحدد الراديكالية بالموسيقى الاثنتي عشرية، وبذلك يعطي للحداثة معنى ضيقاً، كما يؤكد لوسيان كروكوفسكي. ويقول كروكوفسكي[٣] «إن وجهة نظر أدورنو حول تطور الموسيقى الحديثة رؤيوية وتشاؤمية في وقت معاً. وهو كشاهد على الأزمة الاجتماعية في أوائل القرن العشرين، يسحب هذه الأزمة على موسيقى القرن العشرين».

وبهذا يجعل أدورنو من نفسه هدفاً سهلاً للنقد، رغم أنه يعتبر من النقاد المهمين الذين تبنوا الدفاع عن الموسيقى الطليعية. لكن لوسيان كروكوفسكي يفضل قراءة أدورنو بترو والغوص في الأبعاد العميقة لأفكاره متجاوزين غطرسته، وتضارب بعض أرائه، وما إلى ذلك.

ينطلق أدورنو في تأويل طليعية الفن أو انعطافته الراديكالية من حالته التقليدية القديمة (أو تحرره من الموضوعية، حسب اصطلاحه)، من محاولة وقوف الفن الحديث موقفاً دفاعياً ضد البضاعة الفنية الممكنة، وفي المقام الأول ضد التصوير الفوتوغرافي. وهنا يرى أن الفن الحديث - التشكيلي- يقابل الموسيقى اللامقامية، أي المتحررة من سطوة أو هيمنة المقام. وعنده أن المصطلح التقليدي انحط أمام ذهنية السوق وسيطرة العقلية التجارية في الفن. فكان رد فعل «الموسيقى الراديكالية» تصلباً في موقفها من ذهنية السوق هذه.

وينعى أدورنو على الموسيقى التقليدية «المقدسة جداً» أنها أصبحت مماثلة للبضاعة التجارية المنتَجة على نطاق واسع، في إطار أدائها ودورها في حياة المستمع. ويؤكد على أن الموسيقى لا تختلف عما ذهب إليه Climent Greenburg من أن الفنون كلها تنقسم إلى المبتذل والطليعي، وان هذا المبتذل -مع دعواه القائمة على الربح فوق الثقافة- قد غزا الواقع الاجتماعي منذ زمن. لذا، فإن الاعتبارات المتعلقة بالكشف عن الحقيقة في الموضوعية الجمالية ترتبط بالطليعة avant - garde فقط المنعزلة عن الثقافة الرسمية، ويرى أن فلسفة الموسيقى ممكنة فقط اليوم كفلسفة للموسيقى الحديثة.

في دفاعه عن الموسيقى الحديثة، لا سيما «التقدمية»، حسب

مفهومه (والموسيقى التقدمية عند أدورنو هي موسيقى شونبرغ اللامقامية[*])، يحمل أدورنو على النقاد الذين يطرحون آراءهم في إطار ثقافوي: أي أن الموسيقى الحديثة تستند إلى العقل، وليس إلى القلب أو الأذن، وأنها لاتدرك بالحواس بأي شكل من الأشكال، بل هي نتاج عمل منجز على الورق.

لكن أدورنو هنا يكشف عن موقف نخبوي وحتى عن نزعه أوروبية مركزية، كما يتهمه بعضهم، وذلك من خلال توكيده على دور النوطة في الموسيقى حتى في حالة السماع، وكأن الموسيقى عنده تخاطب العين وليس الأذن، وذلك كله لتبرير دفاعه عن الموسيقى الاثنتي عشرية. ويذهب بعيداً في «ثورته» الطليعية، فهو يرى أن الثورة على البرجوازية في ميدان الموسيقى تنعكس في التخلي عن المقامية، وتبني اللامقامية. وكلما كان المركّب الصوتي أكثر تنافراً، أصبح في رأيه أكثر «بوليفونية»، أي أكثر تعدداً في الأصوات. وأن غلبة التنافر تبدو كأنها تقضي على العلاقات العقلانية، «المنطقية». وإن التنافر بات على أية حال أكثر عقلانية من التوافق، ما دام يحدد بمزيد من الوضوح العلاقة بين الأصوات التي يتعامل معها -مهما كانت معقدة- بدلاً من تحقيق وحدة ملتبسة من خلال تدمير تلك اللحظات الجزئية الكائنة في التنافر، عبر الصوت «المتجانس».

ويذهب أدورنو إلى أن الموسيقى الاثنتي عشرية هي قَدَر الموسيقى: إن الدقة التقنية في الموسيقى الاثنتي عشرية تتعامل مع الموسيقى كخطة قَدَرية مجردة نفسها من أي شيء ينطوي على معنى موجود في

(*) انظر الملحق الأول في (اهتمامات موسيقية «١»).

المادة الموسيقية نفسها، لكأن هذا المعنى كان بمنزلة وهم. إن القدر وسيطرة الطبيعة لا ينبغي الفصل بينهما. إن فكرة القدر يمكن تصورها في إطار سيطرةٍ ناجمة مباشرة من تفوق الطبيعة على الإنسان. ذلك أن العياني أقوى من المجرد. لكن الإنسان تعلم أن يصبح أقوى وأن يسيطر على الطبيعة. وفي هذا السياق أعاد القدر إحياء نفسه. وهكذا فإن القدر هو السيطرة التي استحالت إلى تجريد محض، وأن مقياس دماره يعادل قوة هيمنته؛ القدر كارثة.

وتحت عنوان «فقدان الحرية»، يقول أدورنو: إن الموسيقى، في استسلامها إلى الديالكتيك التأريخي، لعبت دورها في هذه العملية. إن التقنية الاثنتي عشرية هي في الحق قدر الموسيقى. إنها تصفّد الموسيقى [بالأغلال] من خلال تحريرها. أما الموسيقى التقليدية فقد أقصت نفسها، في تحقيق استقلال مهماتها وتقنيتها، عن قواعدها الاجتماعية وأصبحت «مستقلة بذاتها»(وأما أن يكون تطور الموسيقى المستقل انعكاساً للاستقلال الاجتماعي، فلا يمكن استنتاجه بمثل هذه البساطة، أو بما لا يرقى إليه الشك، كما هو الحال، على سبيل المثال، في تطور الرواية). ليس فقط أن الموسيقا بحد ذاتها تفتقر إلى ذلك المحتوى الموضوعي غير القابل للنقاش، بل كلما حددت الموسيقى قوانينها الشكلية بوضوح، وخضعت لها، فإنها، للوهلة، ستكف عن التعبير الظاهر عن المجتمع الذي تجد فيه موطنها، فالموسيقى مدينة بشعبيتها الاجتماعية إلى هذه العملية من العزلة. الموسيقى هي ايديولوجيا بقدر ما تؤكد نفسها ككائن انطولوجي بحد ذاته فوق نطاق التوترات الاجتماعية.

كانت الموسيقى حتى هذه الساعة نتاج الطبقة البرجوازية، نتاجاً يعبّر، في نجاح وفشل مساعيها من أجل التوصل إلى صيغة ما، عن هذه الطبقة ويقدم توثيقاً جمالياً عنها. وفي هذا الإطار، يمكن القول: إن الموسيقى التقليدية والمتحررة هما من طينة واحدة. إن الاقطاعيين لم يوفَّقوا قط في إنتاج موسيقا «هم»، بل كانت تؤلف لهم من قبل البرجوازية المدنية. أما البروليتاريا فلم يُتَح لها أن تجعل من نفسها مادة موسيقية. إن مثل هذه المهمة الإبداعية كانت مستحيلة في حدود موقعها في النظام -حيث لم تكن أكثر من شيء خاضع للسيطرة- وفي إطار العوامل القمعية التي حددت طبيعتها. فقط عند التمتع بالحرية وليس تحت أي نظام من الهيمنة يكون بوسع البروليتاريا تحقيق عمل إبداعي. أما في ظل النظام القائم، كما يؤكد أدورنو، فهناك شكوك كبيرة حول وجود أي صنف من الموسيقى غير الموسيقى البرجوازية.

ويقول أيضاً: إن أساس عزلة الموسيقى الراديكالية الحديثة لا يكمن في لا اجتماعية، بل في اجتماعية مادتها على وجه الدقة. إنها تشخص أمراض المجتمع، بدلاً من أن تسمو بهذه الأمراض إلى حالة إنسانية خادعة تدعي أن الإنسانوية إنما تم تحقيقها بالفعل في عصرنا الراهن. ويرى أن هذه الموسيقى لم تعد الآن آيديولوجيا. وفي موقف كهذا من العزلة الكاذبة، بدأت الموسيقى كأنها تمارس حالة من التغير الاجتماعي الخطير.

ويضرب على وتر القبح في مجتمعنا الراهن، فيرى أن لا إنسانية الفن يجب أن تنتصر على لا إنسانية العالم من أجل الإنساني. إن الأعمال الفنية تسعى إلى حل الألغاز التي يصنعها العالم لابتلاع الإنسان. فالعالم أبو هول، والفنان أوديب أعمى، وأن الأعمال الفنية إنما

تشبه جوابه الحكيم الذي دفع أبا الهول إلى أن يرمي بنفسه إلى الهاوية: لذلك تقف الفنون كلها ضد الميثولوجيا.

إن صدمات اللاإدراك، التي تُحْدثها التقنية الفنية في عصر لا معناها، تمر بمرحلة تغيّر مفاجئة، وتلقي ضوءاً على عالم اللامعنى. فتضحّي الموسيقى الحديثة بنفسها لهذه الغاية. لقد أخذت على عاتقها كل ظلام وخطيئة العالم. ويكمن حظها في إدراك سوء حظها، وكل جمالها يكمن في حرمان نفسها من وهم الجمال. لا أحد يرغب في أن يشغل نفسه بالفن... إنّ الموسيقى الحديثة ترى النسيان المطلق هدفها. إنها رسالة اليأس التي تخلفت بعد حطام سفينة.

من هنا يرى أدورنو أن الموسيقى القبيحة هي التي تعبر عن روح عصرنا.

حتى إذا انتقل إلى ستراڤنسكي، اعتبر موسيقاه مثالاً على السقوط، لأنها جاءت إحياء للجسد فقط، وللرقص، بدلاً من تقديم شيء ذي معنى. وينعى عليه أنه واقع تحت إغراء العالم الذي أصبح فيه المعنى ذا بُعد طقوسي إلى درجة يتعذر عليه أن يمارس دوره كمعنى مقترن بالفعل الموسيقي. ويقول أدورنو: «إن المثال الاستيطيقي هو ذلك المتجسد في الإنجاز غير المفنَّد».

ويعيب على ستراڤنسكي أن «الفن الجسدي» عنده يصبح كلمة السر، تماماً مثل Frank Wedekind في تمثيلياته الأكروباتية. لقد بدأ ستراڤنسكي موسيقياً اقترن اسمه بالبالية الروسية. ومنذ بتروشكا petruchka كانت موسيقاه تنطق بالإيماءات والحركات، وبهذا افترض وجود مسافة متزايدة باستمرار عن العاطفة تجاه الشيء الدرامي. وحصرت موسيقاه نفسها في خطها التخصصي هذا، متخذة بهذا أقصى موقف مناقض لمدرسة شونبرغ.

وفي واقع الحال، إن هارمونية ستراڤنسكي تبقى دائماً في حالة ترقّب، وبذلك تتملص من جاذبية التقدم خطوة خطوة نحو المركّب الصوتي. ان الجنون ولا إبالية الأكروبات، وانعدام الحرية عند الفرد الذي يعيد الأداء نفسه باستمرار، هذه العوامل كلها تورث صورة موضوعية، ومتحررة من قوة الطبيعة، واستاذية بلا تصميم، حتى لو كانت مُحكمة.

إن النجاح المنقطع النظير لعمل الأكروپات، الذي تم تحقيقه بتعارضات استيطيقية، يُحتفى به كيوتوپيا مفاجئة، كشيء تجاوز بعيداً الحدود البرجوازية من خلال تقسيم العمل وتجسيد الشيء المجرد.

إن بالية پتروشكا تستمد أصولها من أجواء الكاباريهات، جامعةً بين الأدب والفن التجاري.... كل ما يتعلق بپتروشكا غروتسكيّ gro- tesque: الزخرفية غير الملائمة والمقيَّدة إلى حد البلادة. تلك هي العناصر الوحيدة التي تم تحديدها بصرامة ضد هارمونيكا الكل الصوتي العملاقة، السالب الفوتوغرافي للقيثار harp الرومانتيكي العملاق. حيث يتم إفساد العنصر الذاتي، وذلك بتبني موقف شديد العاطفية بصورة مرضية، أو سحقه حتى الموت. ويصبح شيئاً ميكانيكياً فاقداً الحياة. وهنا يبدو صوت الآلات الهوائية التي يتم التعبير عن ذلك من خلالها أشبه بالأورغن اليدوي (الميكانيكي): محاولة تأليه الأنابيب (الموسيقية). واستحالت الآلات الوترية إلى نكتة، وحُرمت من أصواتها الروحية. ومن ثم إن الانطباع الذي تعكسه هذه الموسيقى الميكانيكية يورث صدمة حداثية انحطّت إلى مستوى طفولي، فتصبح بمنزلة بوابة إلى ماضٍ سحيق، مثلما ستخدم السرياليين فيما بعد.

أما (شعائر الربيع)، فهي أشهر عمل موسيقي لسترافنسكي، وفي

رأي أدورنو أكثر مؤلفاته تقدمية. ظهرت فكرتها عندما كان يؤلف بتروشكا. ولم يكن هذا بحكم المصادفة. فعلى رغم الفارق في الأسلوب بين بتروشكا. العمل المتألق ذي التخطيط المطبخي، على حد قول أدورنو، والبالية العنيفة، وبين شعائر الربيع، فهناك نواة مشتركة بينهما: التضحية بالإنسان للمجموع، تضحية بلا تراجيديا، لم تؤلف في إطار الصورة المستحدثة للإنسان، بل للتأكيد الأعمى فقط لوضع تعترف به الضحية. إن نفاذ البصيرة هذا يجد تعبيره إما من خلال التنكر الذاتي أومن خلال القضاء على الذات. وهذه الفكرة، التي تحدد حالة التصرف الموسيقي، تنطلق من قناع بتروشكا اللعوب ويظهر في وقار (شعائر الربيع) المتعطشة للدماء. وينتمي هذا إلى المرحلة التي سمي فيها المتوحشون أناساً بدائيين، في مؤلفات جيمس فريزر، وليفي برول lévy-Bruhl، والطوطم والتابو لفرويد. ويشبّه ادورنو هذا المنحى ببحث ذي تجرد وضعي positivistic ملائم جداً للمسافة التي حققتها موسيقى سترافنسكي عن الوحشية التي عرضت على المسرح بمصاحبة هذه الموسيقى دون تعليق. وفي إطار إحياء الأجواء ما قبل التأريخية في (شعائر الربيع)، أكد جان كوكتو بنبرة تنويرية متلطفة لكنها مقصودة: «إن هؤلاء الرجال السذج يتصورون أن التضحية بفتاة، اختيرت من دون الآخريات، ضرورية بصورة مطلقة لإحياء الربيع». في البدء تؤكد الموسيقى على أن: هذا هو الوضع كما كان، والموسيقى كما هي ابتعدت كثيراً عن افتراض وضع، مثلما كان فلوبير في مدام بترفلاي. فالوحشية نُظر إليها برضى ما، لكنها لم تنقل إلى صعيد آخر. لقد عرضت، بالأحرى، بلا تلطيف. أما في حالة شونبرغ [اللامقامي] فقد أصبحت،

لأسباب مبدئية، ممارسة مقبولة لعدم حل التنافرات (ذلك أن عدم حل التنافر الصوتي بأصوات تعيد إليه توافقه، يأتي مؤكداً لتنافريته).

إن مبدأ الرفض شيء أساسي في أعمال ستراڤنسكي. يقول جان كوكتو: «كل عمل جديد..... هو مثال على الرفض». وإن غموض فكرة الرفض أو التخلي عند ستراڤنسكي هو وسيلة إلى الاستيطيقية الكلية في هذا الميدان. وقد أكد مريدو ستراڤنسكي على ذلك حسب مفهوم پول ڤاليري القائل: إن الفنان ينبغي أن يقيِّم انطلاقاً من مستوى موقفه الرافض. ويعقب أدورنو قائلاً: إن هذا المبدأ صحيح في إطاره العام، ويمكن أن ينسحب على مدرسة ڤيينا الجديدة (في الموسيقى، ويقصد جماعة شونبرغ)، في إطار الإلغاء الضمني للتوافق، والتناظر، والصوت الأعلى غير المعوق للحن- مع بقية المدارس الغربية المتقشفة على اختلاف أنواعها. أما تخلي ستراڤنسكي، فليس رفضاً بحد ذاته كتخلٍ عن وسائل بالية أو باتت موضع تساؤل، بل إنه نفي أيضاً.

في حدود ١٩١٠ ثار أكثر الفنانين حساسية ضد لحنية الرومانسية الجديدة، ضد أوبرا زوزنكا ڤالير (لريكارد شتراوس) السكريابينية الهوى (نسبة إلى سكريابين، الموسيقي الروسي). ومن خلال هذا الرفض، أصبح هذا الضرب من الألحان، وبخاصة الألحان الطويلة الممطوطة، وبالتالي كل شيء موسيقي اتخذ بُعداً ذاتياً، عرضة للتحريم taboo. وبالفعل ، حتى قبل الحرب العالمية الأولى تفجع المستمعون لأن الموسيقيين لم يعودوا يقدمون أي «لحن». وفي مؤلفات شتراوس (ريكارد) الموسيقية بلبلتهم تقنية المفاجأة المستمرة، التي تقاطع الاستمرارية الميلودية، لتتيح لها الفرصة فقط بين الحين والآخر بأكثر

الصور فظاظة وخشونة، كمكافأة بعد الفوضى.... وفي مؤلفات ديبوسي الأكثر نضجاً قلصت الألحان إلى خلطات تونالية أولية، كالمواد المختبرية التي احيلت إلى نماذج. اما غوستاف مالر، Mahler، الذي يتمسك بقاعدة الميلودية التقليدية، أكثر التزاماً من أي موسيقي آخر، فقد جرّ على نفسه الخصومات في فعلته هذه.

إن الجانب الحداثي عند ستراڤنسكي يتجسد في الشيء الذي لم يعد يتحمله هو، بغضه الشديد في الواقع، للجملة الموسيقية. ويرى أدورنو أن الذوق يتماشى إلى حد كبير مع القدرة على الإحجام عن اتباع الوسائل الفنية المغرية. وعند ستراڤنسكي تصطدم أولوية الذوق مع «الشيء». والمعجبون بستراڤنسكي درجوا على اعتباره إيقاعياً، مبررين ذلك في قولهم أنه رد الاعتبار للبعد الإيقاعي في الموسيقى ، الذي تخطاه التفكير الميلودي الهارموني.

ثم إن فكرة الصدمة كانت من مقومات موسيقى تلك المرحلة. انها تنسحب على الموسيقى الحديثة بعامة. إن الجذر الاجتماعي للصدمة يمكن تصوره في اللاتناسب الكبير في عالم الصناعة الحديث بين جسد الفرد والأشياء والقوى في الحضارة التكنولوجية التي تؤثر عليها الصدمة. ومن خلال هذه الصدمات يستطيع الفرد أن يعي لاشيئيته في وجه الماكنة العملاق للنظام برمته. ومنذ القرن التاسع عشر، تركت الصدمة أثرها في الأعمال الفنية، وفي الموسيقى ربما كان برليوز (١٨٠٣-١٨٦٩) أول من كانت الصدمة لها حضور أساسي في مؤلفاته الموسيقية.

إن السلوك الشيزوفريني في موسيقى ستراڤنسكي، كما يقول أدورنو، هو شيء طقوسي يسعى إلى التغلب على برود العالم. إن عمله

يكافح بعنف ضد خبل الروح الموضوعية. وبالتعبير عن الخبل الذي يقضي على كل تعبير، فإن العقل السوي لم يتقلص فقط بإثارة رد الفعل -على نحو ما يعبر عنه علم النفس- بل إن الخبل نفسه يصبح معرضاً إلى قوة العقل المنظمة.

إن العلاقة القوية بين هذه المرحلة من الطقوسية في موسيقى ستراڤنسكي والجاز واضحة. لقد كانت تجاريب ستراڤنسكي مع الجاز معروفة، مثل Ragtime لإحدى عشرة آلة، وموسيقى الراغ Rag للپيانو، وبعض مقاطع (تأريخ جندي).

ويصف أدورنو موسيقى ستراڤنسكي بأن أجزاءها تجمع من نفايات البضائع التجارية مثل العديد من اللوحات والتماثيل التي تنتمي إلى الفترة نفسها، التي تتألف من الشعر، وأمواس الحلاقة، وأوراق القصدير الرقيقة.......

وإذا كان اهتمام الموسيقيين الآخرين بالجاز نابعاً من الرغبة في كسب ود جماهير المستمعين، وهي في جوهرها تحمل بعداً تجارياً بضائعياً، فقد حاول ستراڤنسكي تطقيس البضاعة نفسها.

ويتحدث أدورنو عما يسميه بخبل البلوغ عند ستراڤنسكي، فيقول: إن رفض التعبير -اللحظة الأكثر وضوحاً في التجرد من الشخصية عند سترافنسكي- له في الشيزوفرينيا رديفه السريري في خبل البلوغ hebephrenia، أو لا أبالية المريض الفرد تجاه الخارجي. ان برودة الاحساس و«السطحية» العاطفية -اللتين تُلمسان في الغالب عند المصابين بالشيزوفرينيا- ليستا في حقيقتهما افتقاراً إلى الاستبطانية المزعومة. إن هذا الافتقار ينجم عن فقدان التملك اللبيدي للعالم

الموضوعي -في الاغتراب نفسه- الذي يعوق تطور الدوافع الداخلية. إنه يجسد عالَم النفس في التخشب والجمود. وموسيقى ستراڤنسكي تحيل هذا إلى صالحها: التعبير، الذي ينجم دائماً عن معاناة الذات والموضوع، يتم الهزء به لأن الصلة لم تعد موجودة (بلغة أدورنو الغامضة).

ويرى أدورنو أن كل الموسيقى المسؤولة اليوم (كتب هذا في منتصف الثلاثينيات) لها صلة أساسية بالتعبير. وقد عبرت عنه مدرسة شونبرغ، وكذلك ستراڤنسكي، من زاويتين مختلفتين. هناك فقرات في موسيقى ستراڤنسكي، رغم لا أباليتها السوداوية وخشونتها الصارمة، ترد الاعتبار للتعبير أكثر من لحظات المرح في موسيقاه.... إن العين الخالية [من الدموع؟] لموسيقاه تنم عن تعبير في بعض الأحيان أكثر مما يفعله التعبير. وهكذا، إن إنكار التعبير يصبح غير حقيقي ورجعياً فقط عندما يظهر الضغط المسلط على الفرد مباشرة كحالة من تغلب الفردية، وتجزئة وتسطيح المجتمع البشري. إن عداء ستراڤنسكي للتعبير يلعب على هذا الوتر في مراحله كلها. ان خبل البلوغ ينعكس بالتالي في منظور موسيقي ليأتي مطابقاً لما يصطلح عليه عالم النفس. إن «اللاأبالية تجاه العالم» تنشأ عن إلغاء كل الشعور العاطفي من اللاذات، وأكثر من ذلك، من اللااكتراثية النرجسية تجاه مصير الإنسان. إن هذه اللاأبالية يُحتفى بها استيطيقياً كمعنى لهذا المصير.

ويلحّ أكثر مع ستراڤنسكي، فيقول: إن نهجه الإيقاعي يشبه إلى حد كبير مخطط حالات الإغماء التخشبي catatonia. لدى بعض المصابين بالشيزوفرينيا، تُفضي العملية التي يصبح فيها الجهاز المحرك مستقلاً إلى التكرار غير المنقطع للحركات أو الكلمات، نتيجة لاعتلال الأنا.

مثل هذا السلوك مألوف لدى المرضى الذين يتعرضون إلى الصدمة. من هنا: إن موسيقى الصدمة عند ستراڤنسكي تصمد تحت ضغط التكرار الذي ينكأ جروح المادة المكررة.

ويمضي أدورنو في الطعن بموسيقى ستراڤنسكي فيعتبرها متطفلة على الفن التشكيلي: إن ضعف مؤلفات ستراڤنسكي خلال الخمسة والعشرين عاماً الأخيرة -الذي يمكن تلمسه حتى بوساطة أكثر الآذان لا حساسية- ليس مجرد كون الموسيقيّ لم يعد لديه ما يقوله. إنه في واقع الحال ناجم عن سلسلة من الأحداث التي حطت من شأن الموسيقى إلى مستوى متطفل على فن الرسم. هذا الضعف -العنصر اللاجوهري في جماع النتاج الموسيقي عند ستراڤنسكي- هو الثمن الذي تأتّى عليه أن يدفعه لتقيده بالرقص، مع أن هذا التقيد بدا له ذات مرة ضمانة للنظام والموضوعية. فمنذ البدء فرض على موسيقاه مظهراً من عبودية تطلبت الغاء الاستقلالية. إن الرقص في حقيقته -على الضد من الموسيقى الرصينة- هو فن الزمن الساكن، ودوران في دائرة، وحركة بلا تقدم. ومن هنا جاء قالب السوناتا ليكون بديلاً عن الشكل الراقص: على مدى تأريخ الموسيقى الحديثة كله -باستثناء بيتهوڤن- كانت حركتا المينويت minuette والسكيرزو scherzo ملائمة لكن أهميتها ثانوية، وهذا يصدق بصورة خاصة إذا قورنتا بقالب السوناتا الجاد والأداجيو (الحركة البطيئة). إن موسيقى الرقص تقع على هذا الجانب من -وليس خلف- القوى المحركة الذاتية، وهي إلى هذا الحد، تنطوي على عنصر من المفارقة، نجده عند ستراڤنسكي متناقضاً جداً مع نجاحه الذي حققه من خلال عدائه للتعبير.

ونظراً للخلفية الفلسفية والموسيقية العميقة التي يتمتع بها أدورنو، فقد لقيت أبحاثه الموسيقية اهتماماً شديداً لدى الموسيقولوجيين ونقاد الموسيقى. فكورت بلاوكوپف Kurt Blaukopf يعزو خصوصية أدورنو المتمثلة في رفضه العنيف لموسيقى ستراڤنسكي، وهندميث، وسبليوز، إلى إعجابه بموسيقى شونبرغ ومدرسته ودفاعه عنها. ولا ننسى أنه درس على واحد من مؤسسي هذه المدرسة (الاثنتي عشرية)، ونعني به ألبن بيرغ Alben Berg. وكما ذكرنا آنفاً، وصف أدورنو موسيقى شونبرغ ومدرسته، في ١٩٣٢، بأنها «لم ترضخ إلى قوانين السوق بصورة تلقائية». واعتبر هذه المناعة النسبية ضد النفوذ البرجوازي معياراً للموسيقى التي تستحق التأييد. ويؤكد بلاكوپف على أن نزعة أدورنو القاطعة في كتاباته المبكرة حول سوسيولوجيا الموسيقى استحالت إلى تلاعب بالمصطلحات الغامضة.

ولاحظ لوسيان كروكوفسكي أن ثنائية «الحداثي- التقليدي» مفهوم مبسط أكثر من اللزوم، إن لم يكن غير مقبول بالمرة. ومع أن أدورنو يستعمله، إلا أنه يبذل جهداً كبيراً في محاولة ترسم الصلة (الموسيقية البحتة) بين أساليب القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ومع ذلك فإنه يعتبر الموسيقى «الحديثة بحق»، ويقصد بها الموسيقى الإثنتي عشرية مختلفة في طابعها عن سابقاتها...، ويعني أدورنو بالموسيقى التقليدية الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية في المقام الأول: موسيقى الحضارة البرجوازية النامية. أما الموسيقى الباروكية (١٦٠٠-١٧٥٠) (باخ- هاندل- سكارلاتي- ڤيڤالدي) فهي شيء مختلف بعض الشيء، إن محتواها الاجتماعي أوتوقراطي، لكنها في إطارها البوليفوني -أي تعدد

أصواتها- تقترن بالموسيقى الحديثة بصورة أكثر مباشرة. ويقسم أدورنو الموسيقى المعاصرة بصورة لا تقبل المساومة بين «الراديكالية» و«المنحطة»، معتبراً ستراڤنسكي وهندميث في موسيقاه الأخيرة خير ممثلين لهذه الأخيرة. أما موسيقيون مثل مالر وكرينيك فيمثلون في رأيه مرحلة انتقالية إلى الموسيقى اللا مقامية وممثليها شونبرغ، وبيرغ، وڤيبرن.

وعنده ان قيمة الموسيقى ينبغي أن تلمس في بُعدها التجديدي وفي إطار فائدتها في عملية التغير الاجتماعي، أو -على الأقل- كشاهد على التحولات الاجتماعية. وإن الموسيقى الراديكالية، في رأيه، تُلغي وسائل الترابط التي تلجأ إليها عموماً المؤلفات التقليدية، وبالتالي فإنها -أي الموسيقى الراديكالية- تبقى غير مسموعة على نطاق واسع. لكن أدورنو يرى أن الموسيقى الراديكالية تحتج من خلال تعذر الوصول إليها. واستناداً إلى ذلك لا يمكن أن توجد أعمال موسيقية رائعة masterpieces في موسيقى القرن العشرين، لأن الجانب الانتقادي والاحتجاجي يمنع القدرة على التوصيل ويخلق جواً من الاغترابية. لهذا، يعتبر العمل الحداثي القيم «عملاً راديكالياً»، عملاً يمكن أن يوصف بأنه يلقى الاعجاب، بصفته نموذجاً لأكثر الأشكال الموسيقية تطوراً وتقدماً على الصعيد التأريخي. الموسيقى الراديكالية عنده أداة للنضال أو الاحتجاج ضد برجوازية القرن العشرين. وبالتالي، ففي مجتمعنا الذي يتسم بالانحطاط، يصبح استعمال الموسيقى التقليدية اعترافاً بأن كل شيء على ما يرام. لكننا إذا سايرنا أدورنو في قوله: إن الموسيقى تُعنى بالحقيقة، فإن الحقيقة في الموسيقى الراديكالية ليست مبهجة، كما يقول لوسيان كروكوفسكي.

ويوضح كروكوفسكي مفهوم «التعبيرية» و«الموضوعية» في الموسيقى عند أدورنو، فيقول: إنهما يمثلان عنده قطبين. ففي إطارٍما ان الموسيقى الراديكالية كلها تعبيرية، أي أن «صدقها» يمكن تلمسه في النفس البشرية المسحوقة. أو بعبارة أخرى، ان التعبيرية تمثل آخر مرحلة تأريخية من اللامقامية غير الناجزة، حيث تجهد آثار الشكل التقليدي أن تحافظ على سهولة منال الموسيقى لدى المستمع الاعتيادي، وبذلك تجعل محتواها التعبيري ملموساً ومنطقياً. وفي هذا الاطار الثاني، تبتعد الموسيقى الموضوعية عن عالم التعبير وتدخل عالم اللااكترات.

وحين يعتبر أدورنو الموسيقى «فنا برجوازياً بالأساس»، فإنه يقصد على وجه الخصوص الموسيقى منذ بيتهوڤن فنازلاً، أي الموسيقى التي تطورت في المرحلة الموازية لصعود الديمقراطيات الغربية، أي التوازي بين إمكانات الحرية الاجتماعية واستقلالية الموسيقى. وبتسم واقعنا، كما يرى أدورنو، بفشله في تحقيق تواصل التحولات الاجتماعية، وبالحرف الواحد، الفشل في تحقيق الأهداف الاجتماعية التي تدعو إليها الماركسية، وانحطاط الثقافة البرجوازية، وظهور الأنظمة الشمولية. ان وضع الموسيقى هذا أفضل من المجتمع، فمع أن عناصرالانحطاط والتفاهة الموسيقيين طاغية، فإن إنجاز شونبرغ وفريقه يحقق الامكانات الكامنة في الرومانسية المبكرة. لكن هذا الانجاز له ثمنه. ان التباين المتزايد بين التطورين الاجتماعي والموسيقي يجمع بين الحرية الرسمية والاغتراب الاجتماعي... وان الدور الاجتماعي الوحيد المتبقي للموسيقى الذي ينسجم مع استقلالبتها هو دورها الناقد.

أما روجر سكرتون Roger Scruton، اليميني النزعة، فيقول في

كتابه (استيطيقيا الموسيقى)(٤): قد لا تدعو الضرورة اليوم إلى مناقشة النظرية الماركسية في التأريخ. لكن الدفاع عن النظام البرجوازي لا يزال وثيق الصلة بالموضوع، وبالتعارض مع الفكرة الساذجة -التي دعا إليها عدد لا يحصى من الكتاب الحداثيين من ماثيو أرنولد إلى جان پول سارتر- القائلة إن الثقافة البرجوازية مادية النزعة بالأساس، وان وسائل «الكسب والصرف» لا تنسجم مع الحياة السامية. وهنا يشير سكرتون إلى دعوى أدورنو الذاهبة إلى أن الرأسمالية في مرحلتها المتأخرة حين أشاعت «ثقافة الإنتاج على النطاق الواسع»، فإن غرضها هو صرف اهتمام الناس عن حقيقة وضعهم، وفرض كليشيهات عاطفية عليهم. ان ثقافة السوق هذه تشتمل على عنصر موسيقي مهم، تحدر من التفاهات المنحطة للغة المقامية. وفي هذا الإطار تعيّن على الفنان أن يكون حداثياً، ليقف ضد الفتيشية الموسيقية. وعند أدورنو يعني هذا تبني نظام الموسيقى الاثنتي عشرية، ليتم من خلاله التحرر التام من الموسيقى المقامية.

وتؤكد النظرية السوسيولوجية لمدرسة فرانكفورت (أدورنو، هوركهايمر، بلوخ) على أن الرأسمالية أوجدت فجوة تتسع باستمرار بين الفن الرصين والمتعة الجماهيرية. الأول موجّه إلى النخبة، والثاني ينتج كغميسة إيديولوجية للجماهير المستَغَلة. وقد اعتبر أدورنو أوبرا (الناي السحري) لموتسارت آخر عمل موسيقي تلتقي فيه الثقافة السامية والجماهيرية.

لكن روجر سكرتون يعقب قائلاً: لو كانت هذه النظرية صحيحة، لتوقعنا أن نجد نهوضاً كبيراً لثقافة الـpop في القرن التاسع عشر، التي يتجنب هواتها صالات الكونسرت ودور الأوبرا... بينما كانت الموسيقى

الشعبية في القرن التاسع عشر، إلى حد كبير، نتاج المكتشفات الهارمونية، والميلودية، والشكلية المتحدرة من المرحلة الكلاسيكية، مما انعكس في موسيقى اسرة شتراوس، أو غلبرت وسلڤان، أو بالف، أو جاك أوفنباخ، الذي لم تكن أوپراه (حكايات هوفمان) نموذجاً للمتعة الشعبية فحسب، بل عملاً فنياً لا ينسى. كانت هذه الثقافة الشعبية اصطفائية، تتبنى بالحماسة نفسها آخر الأغاني ومحاولات فرانز لست في تكييف المؤلفات الموسيقية المعروفة للموسيقيين الآخرين لعزفها على البيانو.

ويرى سكرتون أن التحول في الموسيقى الشعبية بدأ في القرن العشرين، مع تحويل الجاز والبلوز blues إلى مجموعة من الألحان المتكررة، والقوانين الهارمونية، والالتزام بإيقاع ثابت. ولا يعتبر سكرتون هذه الظاهرة برجوازية، أو أنها من افرازات الرأسمالية، بل إن لها علاقة بانتصار الديمقراطية، حسب رأيه. ولا تعكس أي مخطط لخلق موسيقى «آيديولوجية» يراد بها تخدير الجماهير المستَغَلة، كما يقول، لأنه يعتقد بأن الجماهير نفسها هي التي انتجت هذه الموسيقى، وتسرب جزء منها إلى كل زاوية من زوايا العالم المتمدن، بما في ذلك «البلدان الاشتراكية» سابقاً، التي كانت سياستها الرسمية تسعى إلى الجمع بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الرصينة (الكلاسيكية). وحسب رأيه، ان هذه الأخيرة، سياسة جعلت الموسيقى الشعبية مملة، والموسيقى الكلاسيكية مبتذلة. ويُعلي روجر سكرتون من شأن موسيقى البوب pop، باعتبارها نتاج الديمقراطية الغربية. ويقول: إن تحرير البشرية إنما تم، ليس بوساطة الثورة، التي لم تفعل سوى أن تعوق العملية، بل بوساطة تلك القوى التي لا تلين، والتي وقف ضدها أدورنو، أي

الديمقراطية البرجوازية، والسوق الحرة، ووسائل الإعلام الجماهيرية(؟) التي تمنح الجميع حقوقاً متساوية، لأن كلاً منا، كما يؤكد، ليس أقل ولا أكثر من زبون. ويبدو أن موسيقى البوب pop هذه، هي اليوتوپيا، طبقاً لاعتقاد السيد سكرتن. وأن الرؤيا الحالمة عن الحياة الروحية السامية، أي الموسيقى الرفيعة، لم تجد لها موقعاً إلا في المناطق التي انتصرت فيها الثورة. لكن هذه الثقافة السامية كانت، كما يقول سكرتون، محفوظة في سراديب الموتى، والأضرحة السرية التي تنفث فيها كل حزن وكرب وسموم الثورة. بهذه الذهنية يتحدث روجر سكرتون عن انتصار ثقافة البوپ متشفياً بسقوط الثقافة الروحية السامية التي كانت تدعو لها الاشتراكية، ومتعامياً عن فن السخف، والجريمة، والعنف، وسقط المتاع، والابتذال، في المجتمعات الرأسمالية الحالية. هذا مع العلم أن الأصوات الحريصة تتعالى اليوم، في هذه المجتمعات، لإنقاذ الموسيقى الرصينة من الاندثار.ولعل لهذا حديثاً آخر.

ويفسر نيكولاس كوك في كتابه (Music: Imagination and culture) اهتمام أدورنو بالموسيقى الاثنتي عشرية على أن الاتجاهات الموسيقية بعد الحرب العالمية الثانية عبرت بصورة قاطعة تقريباً عن الرغبة في العودة إلى الحرب العالمية الأولى وحتى ما قبلها. وهو هنا يعيد إلى الأذهان الأزمة الطويلة التي مر بها شونبرغ في نهاية الحرب العالمية الأولى، ثم استطاع أن يحلها في ابتكار الموسيقى الاثنتي عشرية. فكانت هذه الموسيقى التي الفت في العشرينيات من قرننا تنطوي على نقد لذاتية شونبرغ المفرطة في مؤلفاته المهمة لما قبل الحرب الأولى، وبذلك جاءت موضوعية في أسلوبها، وتطلبت طريقة من الإصغاء أو

الاستماع إليها تختلف عن الانطباع الذي تورثه موسيقى فاغنر والفاغنريين (بمن فيهم شونبرغ شاباً). وابتداء من هذه المرحلة لم يعد شونبرغ يطلب من مستمعيه الاستجابة العاطفية المباشرة للموسيقى، بل شيئاً تصبح فيه العاطفة نتاج ضرب رفيع المستوى من الإدراك لبنية العمل الموسيقي. وصار شونبرغ يضرب على وتر الصعوبات التي قد يواجهها المستمع في إدراك ما يسمع.

وينبغي القول أن شونبرغ، الذي جعل منه أدورنو نموذجاً مثالياً للموسيقي «التقدمي»، كان نخبوياً ومترفعاً على الفن الجماهيري. لكنه مع ذلك كان يمارس شعوراً من تأنيب الضمير في هذا الإطار، لأنه كان يتحدث في الوقت نفسه عن الموسيقى ذات التأثير الجماهيري، لكن دون أن يفعل ذلك في واقع الحال. فقد بقي يؤمن بالموسيقى في إطار معناها بدلاً من تأثيرها، أي في إطار بنيتها الشكلية بالأساس. فقد أكد قائلاً: «إن أولئك الذي يؤلفون الموسيقى لأجل امتاع الآخرين، ويفكرون في جمهور المستمعين، ليسوا فنانين حقيقيين». وهذا يعني، كما يقول نيكولاس كوك، إن المؤلفات الموسيقية الحقيقية لم تؤلف لكي تدرك (بالحواس) بأي شكل من الأشكال. وهنا يقول شنكر Schenker: «تنشأ (القوانين) من النزوات المقدسة للفنانين المبدعين، ويتعين على المرء أن يتقبلها بامتنان حتى لو جاء ذلك على حساب عنصر الاستماع». وهذا هو جوهر تفكير أدورنو، بمعنى أن الفنان الذي يقدم للجمهور ما يريده (الجمهور) إنما يخون مبدأه الفني، وهذا هو السبب الرئيسي وراء افتقار الموسيقى الحديثة إلى الجماهيرية.

ولإيضاح هذه المسألة يؤكد نيكولاس كوك على أنه ينبغي أن لا

يغرب عن بالنا أن الفن الموسيقي الذي يراد له أن يخاطب أكبر عدد من المستمعين إنما هو ظاهرة حديثة نسبياً. فقد نشأت هذه الظاهرة في منتصف القرن التاسع عشر، عندما شاع استعمال المسارح وصالات الموسيقى التي تستوعب ألف مشاهد. ولعل فاغنر كان أو ل موسيقيٍ لقيت مؤلفاته إقبالاً جماهيرياً واضحاً. لهذا قال توماس مان عنه إنه «أوجد أسلوباً وشكلاً في التعبير الفني حققا اختراقاً لقداسة الفن التي كانت تتمثل في الاستجابة للقلة والفئة المثقفة». لكن شونبرغ وجماعته، بدلاً من كسب ود جمهور المستمعين، نفّروه.

ومن الطريف أن شونبرغ كتب بهذا الصدد: «إذا كان إنجازٌ ما فناً، فهو ليس للجميع، وإذا كان للجميع، فهو ليس فناً». واستشهد بحكاية الخطيب اليوناني (القديم)، التي لقيت استحساناً لدى شوپنهاور، ومفادها أن هذا الخطيب استغرب حين قاطعه جمهور المستمعين بالتصفيق والهتاف، فتساءل: «أتراني قلت شيئاً سخيفاً؟».

ويُذكر أن شونبرغ أسس في ١٩١٨ جمعية باسم «جمعية لأداء الموسيقى في إطار خاص»، لم تستمر سوى ثلاث سنوات. ومما له دلالة أيضاً أن ألبن بيرغ Alben Berg (أحد أقطاب الموسيقى الاثنتي عشرية، وكان استاذاً لأدورنو في الموسيقى)، وصف فعاليات هذه الجمعية في قوله: إنها جمعية «شبه تعليمية» وأضاف: «وإذا ظهرت بوادر للبهجة والمتعة..... فينبغي اعتبارها شيئاً عرضياً.... ذلك أن مثل هذه الظاهرة لم تؤخذ بعين الاعتبار عند إعداد البرامج.... لأن غرضنا ينحصر في تقديم أفضل نماذج للموسيقى الحديثة، قدر المستطاع». وفي عام ١٩٣٩، أي بعد موت هذه الجمعية بثمانية عشر عاماً أدلى جيرالد

ابراهام بتصريح صريح عن الواجب الذي تفرضه الموسيقى الحديثة على مستمعيها ليعدّوا انفسهم لمهمة السماع: «إذا لم تكن مستعداً لتفهم الموسيقى الحديثة بمستوى مماثل لاستعدادك لتفهم اللغة الإسبانية، وإذا فكرت في دراسة الإسبانية كهواية، فينبغي أن تأخذ في حسبانك أن الموسيقى الحديثة ليست لأمثالك!».

وإذا عدنا إلى تنظيرات أدورنو وتوقعاته، نجد أن الواقع التأريخي لم يأت في ناصرها أو على هواه، سوى أن الموسيقى الاثنتي عشرية ظلت نخبوية، وتعاني من العزلة أو الشعبية. وإذا كانت الاتجاهات الطليعية الأخيرة انطلقت من هذه الموسيقى، كما تم على يد ميسيان، وبوليز، وشتوكهاوزن، وآخرين، فلا يزال هذا التيار الموسيقي وما تلاه يشكو من إعراض جماهيري كبير. أما موسيقى ستراڤنسكي، فعلى الرغم من صحة بعض الاراء التي تقدم بها أدورنو ضدها، ولاسيما إفراطها في الإيقاعية، فإن نصيبها، اليوم، من «الشعبية» أوفر حظاً بكثير من الموسيقى الاثنتي عشرية، إلى حد أن واحداً من المبشرين الكبار بهذه الموسيقى الأخيرة -أي الاثنتي عشرية- ومطوريها، نعني به پيير بوليز، بات اليوم من أكبر مروجي موسيقى ستراڤنسكي، من خلال أدائه لها، كمايسترو. هذا إلى أننا نشهد في العقدين الأخيرين رداً لاعتبار الموسيقى المقامية، التي شن أدورنو الحملة عليها، وتراجعاً أو فتوراً في الحماس للموسيقى الطليعية.

وأخيراً، لابد من الإشارة، إلى أن أفكار أدورنو النظرية حول الموسيقى باتت تحظى الآن بشيء من الاهتمام، في الكتابات ما بعد الحداثية، لا سيما في إطار المقارنة بين اللغة والموسيقى، والمقارنة بين

الموسيقى والمفاهيم المحددة. ففي دراسة له لم تعرف على نطاق واسع يؤكد أدورنو على الشبه بين الموسيقى واللغة، على أن يُفهم أن هذا الشبه ينبغي أن لا يؤخذ بالمعنى الضيق للكلمة. فعند أدورنو أن اللغة والموسيقى كليهما تنشدان المطلق، لكن الموسيقى تفلح في بلوغ هذا المطلق، في حين تفشل اللغة. ويقول: «إن الموسيقى تعاني من تشابهها مع اللغة ولا تقوى على الهروب منها.... عدا الموسيقى التي كانت لغة ذات مرة فإنها تتجاوز تشابهها باللغة».

ويعترف آدم كريمز Adam Krims(٥) بأن أدورنو مفكر يدين له الكثير من المجددين في حقول الموسيقالوجيا. ففي محاضرة عُرفت على نطاق ضيق، بعنوان (حول مسألة التحليل الموسيقي) لم تنشر إلا حديثاً (في ١٩٨٢)، يتحدث أدورنو عن مشكلة المحايثة والتسامي في الموسيقى،بما في ذلك الماهيوية في التحليل الموسيقي وعلاقة التأريخية والمجتمع بالبنية الموسيقية. ونظرته إلى الموسيقى كظاهرة، وخلاص يرتجى، ونجاح وفشل محدّدين، قادته إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه التحليل الموسيقي في هذا الإطار.

وتنبهنا أفكار أدورنو إلى استحالة التناول اللانظري للموسيقى. وعلى الضد من الذين يرفضون الاعتراف بأي دلالة تعبيرية في الموسيقي، يذهب أدورنو أبعد من ذلك، فيعتقد بأن المحلل (الموسيقي) قد يكتشف «محتوى الحقيقة» في العمل الموسيقي. وهو يرى أن البنية الموسيقية تنطوي في جوهرها على محتوى اجتماعي. وبذلك يقرن التحليل الموسيقي بالترجمة، والنقد، والتعليق.

الهوامش:

(1)-Theodor W. Adorno, philosophy of Modern Music- Sheed & Ward, London, 1994.

(2)- Kurt Blaukopf, Musical life in a Changing Society- Amadeus press, portland, Oregon.

(3)- Lucian Krukowski, Art and Concept. Aphilosofical Study- the university of Massachusetts press. Amherst, 1987.

(4)- Roger Scruton, The Aesthetics of Music.

(5)- Adam Krims (editor), Music/ Ideology- resisting the aesthetics- G+B ARTS, 1998.



موسيقى الكنيسة الشرقية وأثرها على موسيقى الكنيسة الغربية

الموسيقى الدينية في وادي الرافدين

كانت للموسيقى قدسيتها في وادي الرافدين. واعتبر تأليفها واجباً دينياً، لأنها كانت عنصراً أساسياً في العبادة. وكانت الآلات الموسيقية مقدسة، وموضع عناية وتبجيل، ربما لأنها كانت (جلد الطبل، أوتار القيثارة) تقترن بالثور (المقدس) وبالقمر. وكانت الموسيقى ترافق الإنسان في سومر من المهد إلى اللحد، وحتى بعد ذلك، كما أسفرت عنه حفريات أور على يد السير ليونارد وُولي في العشرينيات، حيث اكتُشفَ عدد من الهياكل العظمية لعازفات كنّ يعزفن على القيثار، وربما يغنّين أيضاً داخل المقبرة، للملك المتوفى وحاشيته، إلى أن أدركتهن الوفاة.

وفي معابد سومر كانت الموسيقى تؤدَّى في الليتورجيات (طقوس الغناء في المعابد) اليومية، وفي الاحتفالات السنوية، والمناسبات الخاصة، كبناء المعابد، وفي الجنائز، وعند تلاوة وتمثيل ملحمة الخليقة في اليوم الرابع من الاحتفال.

وعُرف الغناء المنفرد والجمعي في سومر، والأخير كان يؤدَّى بصيغتيه التجاوبية (بين مغنٍّ ومجموعة) والتناوبية (بين جوقة وأخرى).

وكانت النصوص الدينية تشتمل بالكامل، أو بصورة جزئية، على أغانٍ، وتراتيل، ومناحات، وصلوات، وأساطير، وملاحم، كانت تتلى مع الموسيقى. ومنذ أقدم المراحل، كان الغناء والرقص يرافقه تصفيق باليدين. وعُرفت الفرقة الموسيقية والفرقة الغنائية منذ مرحلة أور الأولى. (أنظر: ڤلهلم شتاودر في معجم Grove الموسيقي).

ومع أننا لانملك نصوصاً من الطقوس الدينية السومرية السابقة للعصر السرغوني الأكدي (٢٣٣٤-٢١٩٣ ق.م) إلاّ أننا نستطيع القول، بلا تردّد، إن الطقوس الدينية بدأت في سومر، لأن المصطلحات الفنية الموسيقية السومرية كانت تستعمل في الطقوس الأكدية إلى جانب اللغة الأكدية. فكلمة gala السومرية تعني «مرتل المزامير»، وأصبحت بالأكدية «قالو» وتذكرنا بكلمة «قال»، العربية. وتقال كلمة gala السومرية هذه لمرتّل المزامير الحزينة (في الجنائز وسواها). وكلمة nar أصبحت بالأكدية «نارو»، وتقال للكاهن الموسيقي الذي ينشد ويعزف الألحان السارّة...إلخ.

والظاهر أن الموسيقى الدينية وجدت لأجل استرضاء الآلهة وتهدئة غضبها. وهذا يتّضح من تكرار بعض اللازمات الحزينة التي تفيد معنى كهذا، على نحو ما جاء في الكلمات الآتية التي تخاطب الإله: «متى يستريح فؤادك؟» وهناك ابتهال للإله إنليل يتكرّر بالصورة التالية: «المرتّل يكفّ عن القول حتى متى قلبك؟» أو «المرتّل يغادر بالحسرات»...إلخ.

يستفاد من هذا أن الموسيقى (الدينية) نشأت عن عامل الخوف، الخوف من الآلهة لئلاّ تصبّ غضبها على الفانين. لهذا كانت مهمة

الكهنة -المرتلين- الغناء للآلهة لاسترضائها وإطرابها. وكان لهؤلاء الكهنة نفوذ قوي في الشعائر الدينية، وأصبحت لمهنتهم أهمية بصفتهم حفظة الأدب الإنشادي الديني. يقول كاتب (ناسخ) آشوري استنسخ أشعاراً دينية سومرية -بابلية قديمة لمكتبة نينوى: إن هذه التراتيل «هي حكمة [الإله] إيا Ea، وهي فن مرتّل المزامير، وكنوز الحكمة، التي وُضعت لاسترضاء قلوب الآلهة الكبار».

ويبدو أن الطقوس الدينية كانت تؤدَّى غناءً أول الأمر، ثم رافق الغناءَ عزف على آلة واحدة أول الأمر، كالقيثارة[١].

ثم أُضيفت آلة أخرى، كالناي. لكن العازفين لم يكونوا يعرفون في بادىء الأمر كيف يعزفون على آلة هوائية بمصاحبة آلة وترية، كالقيثارة. كانوا يعزفون عليها بعد الفراغ من الآلة الأولى (الوترية). ثم توصّلوا إلى إمكانية العزف على الآلتين معاً دون أن يكون هناك تنافر صوتي.

ومنذ القرن الحادي والعشرين ق.م، وربما قبل ذلك التأريخ أصبح أداء التراتيل يشتمل على المجاوبة (غناء يؤدَّى بالتناوب بين الكاهن والجوقة)، والمناوبة (غناء يؤدَّى بين جوقة وجوقة بالتناوب). ومنذ العهد البابلي القديم (١٨٣٠-١٢٧٠ ق.م) أصبحت الليتورجيات تشتمل على أكثر من ترتيلة أو مزمور، تتخلّلها ألحان إضافية تؤدَّى على آلات موسيقية، ولكل أغنية لحنها الخاص.

وتذكر النصوص السومرية مرتّلاتٍ إناثاً أيضاً، مما يدعونا للاعتقاد بأن الطقوس الدينية التي تؤديها الجوقة كانت معدّة لأصوات رجالية ونسائية، أي على مدى الباص، والتينور، والآلتو، والسوپرانو. لكننا لا نعرف سوى القليل عن الموسيقى البابلية، الأمر الذي يجعلنا نتردد في

الكلام بثقة عن هذه النقطة، كما يقول ستيفن لانغدون. وعلى أية حال كان ترتيل المزامير يقترن بالإلهة إنّيني أو إنانا التي كان السومريون يعتبرونها الأم التي تنوح من أجل أحزان البشرية جمعاء، وهي ذاتها تدعى مرتّلة مزامير في المعبد.

وهناك مناحة تجاوبية باللغة الأكدية (البابلية) من مرحلة متأخرة، وهي نسخة عن أصل سومري من أيام الملك نرام-سن (في حدود ٢٢٨٠ ق.م.) في هذه المناحة ساهمت نساء من عدة مدن. ويعتقد سدني سميث أنهن كنّ منقسمات إلى مجموعتين وان «كل نصف جوقة كانت تغني بصورة متناوبة». وهناك مثال على الغناء التجاوبي أكثر إثارة، هو طقس وصلاة لإله القمر، ويرقى تأريخه إلى أيام Dungi (القرن ٢١ ق.م.).

وكان المغنّون، ذكوراً وإناثاً، يغنّون مناحات على تموز. وكان يطلق على المغنية النائحة بالسومرية nu- nunuz-pa، وتقابلها باللغة السامية (الآكدية) قاليتو، مؤنث قالو. أما «سيدة العويل» أو سيدة المعولات فيقال لها بالسومرية mu- lu er- ra- ge، وتقابلها بالآكدية bel bikiti، (سيدة الباكيات) ورئيسة النواح بالسومرية muluaddugu وبالآكدية bel- bikiti أيضاً. ونحن نعتقد أن لفظة mulu السومرية، هذه، هي أصل كلمة «مُلاّ» الإيرانية الحالية. والمعنى الأصلي للكلمة mu- lu السومرية هو «سيد»، «رجل حرّ»، لكنها استعملت -في السومرية- لتفيد معنى «مرتّل المزامير»، وهي المقابل لكلمة «قالو» الآكدية.

أما كلمة sir السومرية، والآكدية «صرخو»، التي تعني «يصرخ عالياً بحزن»، فلها معنى فني أيضاً: «يغني بمصاحبة القيثارة». ويستعمل الفعل الآكدي «زمرو» للدلالة على الغناء بمصاحبة الآلات.

وكانت أغاني الناي في المرحلة المبكرة ترافقها حركات موكبية من لدن المغنين وعازفي الناي، ومن جهة أخرى كانت الأغاني على القيثارة ترافقها انحناءات، وتضرّعات، وتمايلات. تلك الحركات كانت تمارس في الشعائر الدينية السومرية على ما يبدو، ذلك أن ترانيم الناي كانت تدعى كِدُودو Kidudu، أي «مسيرة، أوموكب»؛ والترانيم على القيثارة كانت تُدعى كيشُوب، أي «انحناء، سقوط». وهذا يأتي دليلاً على أن الجوقات السومرية كانت تسير في مواكب عندما كانت تؤدي شعائر الناي. وهذا يذكرنا بالزيّاح في الطقوس المسيحية، التي لا بد أنها تحمل بصمات بابلية. في الزيّاح تُحمل الأشياء المقدسة وتُعرض على الجمهور، أو يُطاف بها بينهم، ويسير القسس والشمامسة في موكب غنائي من المذبح إلى موضع الجوقة، ثم يعودون بعد ذلك إلى المذبح.

ويؤكد ستيفن لانغدون أن القليل فيما يتعلق بتطوّر الطقوس أضيف منذ مرحلة آيسن (في وادي الرافدين، في القرن العشرين ق.م.) حتى القرن الأخير قبل المسيح. وأكّد، أيضاً،بصدد النصوص ومحتواها في طقوس وادي الرافدين: «أنها أعظم نظام لموسيقى طقوسية في الأديان القديمة جميعها».

الموسيقى الدينية في مصر القديمة

عُرف المصريون بمهارتهم العالية في بناء المعابد، وكانوا يعتبرون الصوت البشري أقوى آلة أو وسيلة للتقرّب إلى العالم غير المنظور. وكانوا يتقرّبون إلى آلهتهم بوساطة الغناء والتراتيل. بعض تراتيلهم كان يستغرق خمسة أيام متواصلة. ومع أننا لانملك نصوصاً موسيقية مدوّنة،

إلاّ أننا نستطيع الاستنتاج من أشعار الطقوس الدينية أن الموسيقى كانت تؤدّى بصورة متناوبة بين كاهنتين، وكذلك بين كاهنة تمثل الإلهة إيزيس ومغن يرتّل ترتيلة للإله أوزيرس في منتصف الطقس الديني.

وكانت آلات القيثار (harp)، والقيثارة (Lyre)، والدف تستعمل في موسيقى المعابد. هناك الإهتان صُوِّرتا في إفريز في ديندرا تعزفان على القيثار والدف في طقس ديني. ويحمل الكهنة أشياء مقدسة، وغالباً ما يسيرون في مواكب على صوت الناي. كما هو الحال في وادي الرافدين. وكان القيثار يُعتبر الآلة التي تصلح للأغراض الدينية: كان لقب «مغني آمون» يُطلق على بعض عازفي القيثار. وفي غالب الأحيان يرتّل المغني ويعزف على الأوتار في الوقت نفسه. وعلى أصوات القيثار، والعود، والناي، يقدم الكاهن البخور للآلهة. ويشارك المصفّقون أيضاً مع الناي في المناسبات الدينية ومسيرة المواكب إلى معبد الإله، بمصاحبة مرتّلي الجوقة الذين يرتّلون التراتيل الدينية.

الموسيقى الدينية اليهودية

لا تتحدث المصادر اليهودية -إلاّ في حدود ضيّقة- عن تأثّر طقوسهم الدينية بالطقوس البابلية وسواها (بالنسبة لبابل، نعني المرحلة التالية للسبي البابلي). لكن هذا التأثر كان واضحاً في طريقة أداء هذه الطقوس في المعابد اليهودية، ثم في الكنيسة المسيحية، ونعني بها استعمال المجاوبة الصوتية antiphonal، حيث يغني الكاهن اللاوي أو قائد الجوقة الشطر الأول من البيت الشعري، ثم يجاوبه المرتّلون بالشطر الثاني، مما يذكّر بطريقة الغناء التجاوبي البابلي (بين الكاهن والجوقة).

وتأثّر اليهود بالممارسات البابلية، بما في ذلك النواح السنوي على تموز. جاء في سفر حزقيال: «ثم أتى بي إلى مدخل باب بيت الرب الذي هو جهة الشمال، فإذا هناك بنساء جالسات يبكين على تموز» (١٤:٨).

وتأثّر الشعر العبري بأدب وادي الرافدين. ففي الليتورجيات السومرية نقرأ مقاطع تتحدث عن خراب الأعمدة والنقوش التي تزيّن المعابد، وعن اقتحام العدو سياج شجر الأرز المقدّس. وفي المزمور الرابع والسبعين (في التوارة)، الإصحاحات (٣-٩) نجد وصفاً حيّاً لخراب المعبد جاء فيها أيضاً وصف للعدو الذي يقتحم سياج الأرز المقدّس. وفي سفر إرميا نجد وصفاً لغزو الاسكيثيين يشبه إلى حدٍّ كبير وصف الخراب الذي حلّ بالمدينة السومرية. ثم إنّ «كلمة» يهوه في التوراة عندما يغضب، تذكرنا بكلمة «تموز» التي يطلقها منذراً مدينته وبلاده بالويل والثبور (أنظر: كتاب «ديانة بابل وآشور»، تأليف س.هـ. كوك، ترجمة نهاد خياطة، ص٥٩-٦٣، دمشق، سنة ١٩٨٧).

وأشار هنري جورج فارمر إلى البصمات البابلية في طقوس العبادة عند اليهود والمسيحيين، وما يرافقها من موسيقى، مثل مزامير التوبة، والمجاوبة الصوتية، وقائد جوقة المرتّلين (المقابل للقالو بالآكدية)، واستعمال البخور في أماكن العبادة، وفكرة الأم الحزينة Mater Dolorosa التي تذكّرنا بأنانّا وحزنها على تموز. وقبل ذلك قال ستيفن لانغدون: «لا يسع المرء أن يشك في تأثير معابد وادي الرافدين على المعابد اليهودية المتأخّرة وعلى المسيحية». ويشار على نحو خاص إلى قائد جوقة المرتّلين في المعبد (البابلي)، الذي يتعيّن عليه أن يُتقن دوره في طقس يستغرق ثمانية أيام، على أن يتميّز كل يوم بلحنه الخاص. وجاء في كتاب

أوكسفورد عن تأريخ الموسيقى (في الفصل المكرّس لمقامات الموسيقى في الكنيس اليهودي): «إن أقدم المصادر التي تتحدث عن فكرة الألحان الثمانية تربطها بالروزنامة. فالنصوص الحثّية والبابلية تشير إلى ذلك. لكن الصلة تصبح واضحة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأوكتو ايخوس [الأصوات الثمانية] البيزنطية- السورية كانت في الأصل مجموعة تراتيل تنشد في أيام الآحاد الثمانية التالية لعيد الحصاد (عند اليهود). وهذه تذكّر المرء بقوّة بالتقويم القديم في الشرق الأدنى، حيث أدخلت فيه ثمانية أيام عُطل في فترة خمسين يوماً (سبعة أسابيع زائداً يوماً آخر). إن هذا النظام التقويمي لا يزال إلى حد ما يُربط بالأوكتو ايخوس (الأصوات الثمانية) في الكنائس النسطورية والأرمنية».

وتُشاهَد على المزمور الخامس (في التوراة) الكتابة التالية: «عل ها-شمينث». والمعروف أن «شمينث» تعني «الثامن». وقد فسّر بعضهم هذا على أساس «أنغام في الأوكتاف» أو «على آلة ذات ثمانية أوتار»، وهما تفسيران غير صحيحين، عند المقارنة بتفسير حاخامي قديم اقتبسه سعديا غاون، الفيلسوف اليهودي الشهير، في القرنين الثامن والتاسع. قال:

«هذا ترتيل... يُطلب فيه من مغني المعبد التقليديين أن يسبّحوا بحمد الرب في اللحن [بالعربية] الثامن. إن التعبير «عل ها-شمنينث» يعني أن اللاويين استعملوا ثمانية مقامات «لكي يؤدي أحد أفراد المجموعة كل مرّة مقاماً»[٢].

وأشار إلى ذلك، إيضاً- أي التأثّر بالألحان أو المقامات الثمانية البابلية في الإطار التقويمي لممارسة الطقوس الدينية -ابراهام بن لطيف

(في القرن الثالث عشر الميلادي) حيث يتساءل فارمر: ألا يمكن القول: إن هذه الطريقة تقف وراء الإيخادياس السريانية في كنيسة اليعاقبة، والأصوات الثمانية Octoechos في الكنيسة البيزنطية، والأنغام الثمانية في الموسيقى الغريغوريانية؟

الموسيقى الكنسية السورية

كانت أنطاكيا أقدم مدينة مسيحية، فقد سُمّي الحواريون فيها مسيحيين لأول مرّة (انظر: أعمال الرسل في الإنجيل ١١:٢٦). وتفتخر كنائس أنطاكيا في كونها تحمل أقدم تقاليد المسيحية. واستناداً إلى يوزيبيوس إن أبرشيّتها أنشئت على يد القديس بطرس. ولا يهمّنا هنا تأريخ انشقاق الكنائس الشرقية عن الإغريقية والرومانية، بقدر مانود أن نلقي ضوءاً على الطقوس الموسيقية التي كانت ترافق العبادة في الكنيسة المسيحية بعامة، وجذورها الشرقية على وجه الخصوص.

قال Egon Wellesz في كتابه Bezantine Music الصادر في عام ١٩٣٢:

«لقد نشأت المسيحية في إحدى المقاطعات الحدودية للإمبراطورية الرومانية، ويتألف سكانها من أمشاج من الآراميين، والكبادوكيين، والأرمن، واليهود. ولما كانت المسيحية في بادئ الأمر ديناً شعبياً يتعارض مباشرة مع السلطات، كان من الطبيعي أن يكون الفن الذي نشأ مع الطقوس الجديدة، إلى حدٍّ كبير، نتاج فنانين محليين. وينبغي للأبحاث الموسيقية المستقبلية أن تأخذ هذه الحقيقة في الاعتبار».

وهذا يعني أن موسيقى الكنيسة المسيحية ترجع إلى أصول سورية،

أي أن العديد من الأغاني الجديدة (أي المسيحية) كان يُغنى أو يرتّل على ألحان محلية (قديمة).

ومن بين مختلف الإضافات التي أُدخلت على الطقوس الدينية المسيحية، كانت الترتيلة أقدمها، لأنها كانت جزءاً من القربان المقدّس، السابق للديانتين المسيحية واليهودية، وهي نفسها لعبت دوراً في اجتراح الهللويا التي تعتبر ذروة عاطفية حسّية في التعبير الموسيقي. وبسبب من طابعها الذاتي والفردي، كان من السهل أن تقود إلى الهرطقة، وتشجع الانقسام والتمرّد، على نحو ما يشاهد في تراتيل الغنوصيين الشرقيين، بزعامة بار ديصان (في القرن الثاني). كانت هذه التراتيل، التي تستعمل ألحاناً شعبية وفولكلورية، مصممة للتبشير بمبادىء دينية سجالية في محتواها. وكسلاح ضد العقيدة الرسمية، كان تأثيرها كبيراً، في دعوتها لاتخاذ رد فعل مباشر.

وكان القديس أفرام[٢] (ت-٣٧٩) أول كاتب (مؤلف) تراتيل كنسية مهماً. وعلى غرار بار ديصان، كتب القديس أفرام النصوص باللغة السريانية، ومثله أيضاً، استعمل التراتيل وسيلة لطرح وجهات نظر معيّنة، لكن في خدمة الكنيسة وليس كمعارض. وأبرز مؤلفات أفرام تُدعى «المدرسة» أو «المدراشا». وهي مجموعة قصائد ضد الهراطقة، بار ديصان والآريين، وأغانٍ من طبيعة غير سجالية حول تعاليم المسيحية، وتراتيل ذات طابع شعائري. والعديد من هذه أُدخل في طقوس الأديرة التي تطوّرت فيما بعد إلى طقوس «الساعات».

وجاء أقدم ذكر للأصوات الثمانية (فيما له صلة بالطقوس الكنسية) في مصدر لمجموعة من الأغاني، في الـ plerophoriai، وهو

مصدر مهم عن تأريخ الكنيسة، كتب في حدود ٥١٥م. بقلم يوحنا أسقف Maiuma (الآن المينا)، ميناء غزة. والمجموعة البيزنطية المماثلة لها، مع أنها أحدث عمراً من السورية، لا تخلو من أهمية تأريخية أيضاً، لأنها تلقي مزيداً من الضوء على سابقتها (أي السورية).

وتعزو رسالة بيزنطية عن الموسيقى، بعنوان Hagiopolites («من المدينة المقدّسة») ابتكار الأصوات الثمانية التي تشكّل أساس التراتيل البيزنطية -أربعة موثوق بها (Kyrioi ملكية) وأربعة متصورة (أي إضافية) -إلى يوحنا الدمشقي (ت -٧٥٤م). لكن غوستاف ريس يقول: «إن تلك الأصوات، سواء كانت مشابهة أو غير مشابهة لتلك البيزنطية، وجدت قبله». ويعتقد أن دوره كمبتكر هو من باب الحكايات الأسطورية، لكنه لما كان منظماً فعّالاً، فلعلّه كان مسؤولاً عن تقسيم الأصوات (echoi) إلى طبقتين. ويحاول غوستاف ريس أن يقلّل من أهميته، ربما لأنه دمشقي، فيقول: إن هذا لن يعني بالضرورة أنه قسمها لدوافع موسيقية، كما فعل النظريون في الغرب.... لعلّ التقسيم كان لدوافع رمزية. ثم يعترف بأن القديس يوحنا الدمشقي هو الذي ألف كتاباً يدعى «Oktoechos» بالتطابق مع الأصوات الثمانية، وهي تراتيل لسلسلة من ثمانية آحادٍ (جمع يوم الأحد). ويعترف، أيضاً، بأن هذا الخبر له أهمية ما دام يشير إلى وضع سلسلة طقوسية على مدى ثمانية أسابيع أسهم في إضفاء طابع خاص على المجموعة البيزنطية.

ويتركز القداس الديني في الكنيسة السورية، كما هو الحال في الكنيسة اللاتينية، على تلاوة المزامير، حيث يُقرأ سفر المزامير بكامله في فترة تتراوح بين يوم (في الأديرة المارونية والسورية والأرثوذكسية) وأسبوعين. وإلى جانب المزامير تشغل «القالة» (ألحان، ومفردها

«قالا» بالسريانية) معظم القداس الأثوذكسي السوري، كما تشغل مركزاً مهماً أيضاً في القداس الآثوري. وتغنّى مقاطع «القالا» في معظم الغناء الكنسي السوري المعاصر، بين أشعار المزمور على اختلاف أصولها، إلاّ أن النموذج الأصلي لا يزال يستعمل في التراتيل المارونية. وتوجد «القالا» في مخطوطات ترقى إلى القرن التاسع، ولعلّ أبسط «قالا» آثوري يرجع تأريخه إلى القرن الرابع . ومعظم هذه الأنماط الإنشادية في طقوس الكنيسة الأرثوذكسية السورية يُنسب إلى سمعان قوقايا (الفخّار) (في حدود ٥٠٠م) وصيغ على النحو الآتي: أ أ ب ب ج ج.... وهي صيغة تشتمل على تهليلة الهللويا، وتشبه نمط الترنيمة الغربية المتأخرة.

وفي قداسات الكنيسة السورية تأتي «الباعوثة» (تضرُّع، وتدعى أيضاً «تبارتا») بعد «القالا». وبعض القداسات يشتمل أيضاً على «المدراشا» أو المدرسة، التي تلعب دوراً في القداس الليلي، ويجاب عليها «بالعونيثا»، أو لازمة الجوقة. وفي القداس الماروني تؤدّى السوغيثا في مقابل المدراشا. والمدراشا عبارة عن ترتيلة مستقلة ينسب ابتكارها إلى القديس أفرام، كما مرّ بنا. وكل مقطع فيها تليه لازمة قصيرة، تستمد لحنها عموماً من النصف الأول من المقطع. ويُغنّى عدد من المدراشات في الكنيسة الأثوذكسية السورية والكنيسة الآثورية. وتحدث تنويعات في الزخرفة (حسب الرغبة)، وفي دوزنة السلّم الموسيقي، ويحصل ذلك أيضاً في بدايات الألحان (كما هو الحال في الغناء الفولكلوري) عندما يختار المغني لحناً معيناً. لكن هذه التنويعات ليست أساسية. وهذا يعني أن المدراشا هي في واقع الحال بمنزلة الكونترا فاكتا[٤] contrafacta.

أما السوغيثا فهي على غرار المدراشا في الشكل، لكنها تشتمل على ترتيبات أبجدية معينة، والنص فيها يتكوّن من حوار بكلام اعتيادي، ولهذا يمكن اعتبارها نموذجاً بدائياً للدراما الطقوسية.

النظام المقامي

من بين الكنائس المشار إليها تنفرد الكنيسة الأرثوذكسية السورية، والموازية لها الكنيسة الأنطاكية- السورية باتباع نظام المقامات الكنسي الثمانية المشابه لنظام الأوكتو ايخوس في الكنيسة البيزنطية، ونظام المقامات الثمانية الغريغورياني. أما الكنيسة الآثورية فلا بد أنها تبنّت سلفاً نظاماً مقامياً، كما هو الحال في الموسيقى الشرقية برمّتها. ويسمّي الموسيقيون الآثوريون المعاصرون، والكلدان، والمارونيون، سلالمهم بأسماء المقامات العربية.

ولا شك أن النظام الموسيقي الغريغورياني يمتّ بصلة مباشرة إلى النظام السوري الأرثوذكسي، حتى بعد أن استعمل الأخير المصطلحات اليونانية.

وفي الطقوس الحالية يعكس هذا النظام تأثيراً عربياً وتركياً. ويعترف موسيقيو الكنيسة السورية بهذا جهاراً، بصفتهم مسيحيين عرباً، كما جاء في معجم غروف الموسيقي.

وفي الطقوس السورية، كما هو الحال في اليونانية، تؤدّى التراتيل في دورة من ثمانية أسابيع: وتراتيل الأسبوع كلها تؤدّى على مقام واحد، وتؤخذ المقامات حسب الترتيب. وفي الطقوس اليونانية تتغيّر النصوص أيضاً، وهكذا فإنّ كل نصٍّ يُغنَّى على مقامٍ

واحد، مرّة كل ثمانية أسابيع. أما في الطقوس السورية فإنّ النصوص تبقى نفسها من أسبوع إلى أسبوع، لكنّها تغنَّى على مقامات مختلفة وفق مقام الأسبوع.

التراتيل الآثورية

تحمل المقامات الآثورية والكلدانية أسماء عربية. وهذا يعني أن مغني الكنيسة على علم تام بالنظام الموسيقى العربي. وقد صرّح المغني الكلداني الشهير بِيْدَهْ بأن التراتيل الكلدانية تستعمل مقامات الرست، والنهاوند، والأورفلي أو الديواني، والسيكاه، والحجاز (حجاز كار)، والصبا، والطُوراني، والعريبوني، والبيات. ومن بين هذه المقامات تعتبر المقامات الآتية: الأورفلي، الطوراني، (أي «المقام الجبلي») والعريبوني خاصة بشمال العراق، والبقية معروفة جيداً في العالم العربي. وتجدر الإشارة إلى أن الموسيقى الكنسية الآثورية تستعمل نظامي السلّم الكبير والصغير (كما هو الحال في الموسيقى الغربية) إلى جانب النظام المقامي العربي. وهذان السلّمان (الكبير والصغير)، كما هو الحال في النظام المقامي الأرثوذكسي، ربما كانا امتداداً للنظام المقامي السوري القديم.

التراتيل المارونية

استناداً إلى المغني الماروني الشهير م.مراد، إن أكثر المقامات استعمالاً في التراتيل المارونية هي: العجم، والنوى، والنهاوند، والرست، والجهاركا (وهو المقابل للسلّم الفيثاغوري الكبير على نغم فا)، والصبا، والسيكاه.

الأشكال والأساليب الموسيقية

إنّ جزءاً كبيراً من القدّاس السوري يؤدَّى بطريقة الإلقاء الملحون rec-itative، كما هو الحال في القربان المقدس كلّه تقريباً. ويؤدى الإلقاء الملحون بصورة مرتجلة، سواء استعمل المغني كلاماً اعتيادياً، أو كلاماً عالي النبرة، أو نغمة إلقائية ثابتة مع نظام إيقاع بسيط. لكن هذا كلّه لا يخرج عن إطار التقليد العام.

المزامير التجاوبية

المزامير، في القدّاس الكنسي السوري، تُلقى إلقاءً، بدلاً من أن تُغنَّى، على لسان نصفي جوقة بصورة متناوبة (على نحو ما هو معروف في الغرب بالطريقة التجاوبية antiphonal). وتُدسّ أو تضاف التراتيل بين مقاطع المزامير الشعرية، ويتم أداء هذه أيضاً بصورة تجاوبية. وهي على غرار الستيخيرا stechera أو التروپاريا troparia البيزنطية. وتدعى هذه الإدخالات «عينياثا» بالسريانية، وهي مشتقة من الجذر «عنى» بمعنى «أجاب» الذي يقابله في اللاتينية responsori-um «يجاوب»، وباليونانية antiphona «يجاوب». ومن المعلوم، حتى في الغرب منذ القرون الوسطى، أن تراتيل المزامير التجاوبية ترقى إلى جذور شرقية، وأنها أدخلت، إلى الغرب من مدينة ميلان الإيطالية أول الأمر على يد القدّيس امبروز Ambrose. وكدليل على ذلك أيضاً أن الكنيسة السورية المعاصرة لا تزال تستعمل هذه الطريقة.

البوليفونية

في كلا المزامير التجاوبية والتراتيل التجاوبية المغنّاة، في الكنائس السورية، يُلمس ضرب من البوليفونية[٥] المرتجلة البسيطة: حيث تتم تقوية الترتيلة بوسائل مختلفة بمسافات متوازية. وأبسط نماذج هذه البوليفونية هي التي تستعمل المسافات المتوازية الثانية، والثالثة، والرابعة في آن واحد، وأكثرها تطوّراً هي تلك التي تستعمل الرابعات فقط (أو في أحيان نادرة الخامسات). ولا بد إذاً، أن تكون البوليفونية الغربية، شأن التراتيل المزمورية التجاوبية الغربية، متحدّرة بصورة جوهرية من التقليد الشرقي، كما جاء في معجم غروف الموسيقي.

التراتيل البيزنطية

في ٣٢٨م أوجد قسطنطين الكبير روما الجديدة، القسطنطينية. وهنا امتزجت الحضارة الهلينية والشرقية، مع أن تأثير روما القديمة لم يذهب سُدى. وتجدر الإشارة إلى أن الحضارة البيزنطية في القرون الوسطى لم تكن امتداداً للحضارة اليونانية القديمة. لقد كان ثمة اهتمام بالقديم (يُقصد بذلك اليونان القديمة)، بيد أن واقع الحال هو كما جاء على لسان مؤرّخ معاصر: «إن الحضارة الكلاسيكية.... في القسطنطينية.... كانت محفوظة في مخزن بارد». ومن ثم ينبغي لنا أن نحترز من الزعم بوجود رابطة قوية بين الموسيقى البيزنطية وموسيقى اليونان القديمة، وبدلاً من ذلك ينبغي لنا أن نعترف باحتمال وجود رابطة بينها وموسيقى الشرق الأدنى. فلئن كانت سورية تعرضت لمؤثّرات هلينية، فهي بدورها أثرت في مصدرها.

إن التراتيل البيزنطية هي أهم إسهامة من لدن الكنيسة الشرقية المسيحية في الموسيقى والشعر. وقد اتضح أن بعضها كان ترجمة لتراتيل سريانية. وكما في سورية، وُضعت إدخالات بين أشعار المزامير، واشتهرت لهذا السبب.

التراتيل الأرمنية

كانت أرمينيا في ٣٠٣م أول دولة تبنّت المسيحية ديناً للدولة. كان غريغوري المنوّر (حوالى ٢٥٧-٣٣٧) هو الذي هَلْيَنَ أو كثلك المسيحية في أرمينيا، التي كانت قبل ذلك تحوّلت على يد المبشرين السوريين إلى المذهب الذي عرف فيما بعد بالنسطورية. ولن يتم تنصير أرمينيا من دون تضحيات في ميدان الموسيقى السابقة للمسيحية، التي تعرضت لضربة جدّية. والتقت المؤثّرات البيزنطية والسورية واختلطت حتى تأريخ انفصال الكنيسة الأرمنية عن اليونانية في ٥٣٦م، وهو إجراء متأخر بعد إدانة المذهب القائل بالطبيعة الأحادية Monophysite للمسيح الذي اعتبره مجلس الخالكيدون في ٤٥١م هرطقة.

ويتّضح من ترتيب نصوص التراتيل الأرمنية في «الشراكان» (أكبر مجموعة من التراتيل في الكنيسة الأرمنية) أن الأرمن كان لديهم نظام أكتو ايخوس (الثماني).

التراتيل القبطية

كان الأقباط الأوائل، وهم المواطنون المصريون المسيحيون، يقطنون

في المنطقة الشمالية من مصر بصورة عامة. وقد انتشرت المسيحية بين مواطني مصر، وكانوا بذلك متميزين عن الاسكندرانيين الهلينيين، وذلك منذ القرن الثالث الميلادي على الأقل. وكانت أقدم نصوص التراتيل القبطية ترجمات عن اليونانية.

لم تصلنا مخطوطات من التراتيل القبطبة، هذا إذا وجدت مثل هذه المخطوطات. ولا شك أن التراتيل الحالية تعود إلى مرحلة قديمة، لكن يصعب تحديد هذه الفترة. وحتى يومنا هذا لا يُستعمل التدوين في الغناء القبطي، لأن معظم مغني التراتيل عُميٌ، إذْ كان يُعتقد أن بإمكان هؤلاء الناس فقط إتقان غناء الألحان الكنسية بحكم عدم انصرافهم إلى الأمور الدنيوية. ويستعمل الأقباط المعاصرون الصناجات في مصاحبة التراتيل. كما أنهم يستعملون الأجراس اليدوية أيضاً. ويبدو أن الغناء التجاوبي كان شائعاً عندهم، ويتخذ طابعاً دراماتيكياً.

التراتيل الأمبروزية

كان القديس هيلاري (هيلاريوس) من پواتييه «فرنسا» (٣١٠؟-٣٦٦م)، الذي أمضى فترة من عمره في المنفى في سورية، لعله كان على اتصال شخصي بالقديس أفرام، من أوائل من أدركوا أهمية التراتيل اللاتينية في الدفاع عن العقيدة المسيحية القديمة، كما يقول Al-bert Seay. وبعد عودته إلى بلاد الغال، أدخل التراتيل هناك كسلاح سجالي، في محاربة الآرية التي كانت يومذاك قوية في آرل Arles. لكن جهوده لم تثمر شيئاً، ربما بسبب فشله في الاحتكاك بالجماهير.

على أن الأب الحقيقي للتراتيل الكاثوليكية هو القديس Ambrose

(٣٤٠؟- ٣٩٧م)، لأن مؤلفاته وضعت الحجر الأساس لنموذج الشعائر للأجيال القادمة. وحقق نجاحاً كبيراً في التصدي للهرطقة، لأن تراتيله كانت تغنى جماعياً، وسرعان ما أصبحت لها شعبية، ليس فقط في ميلان (إيطاليا)، حيث أسقفية امبروز، بل في أماكن أخرى أيضاً.

ومن أبرز معالم التراتيل الامبروزية تأكيدها على الإيقاع محقّقة بذلك تحوّلاً نوعياً في الغناء الكنسي في لاتينية القرون الوسطى. وعلى العموم كانت التراتيل الامبروزية النموذج السائد حتى القرن الثامن.

في البداية ترددت الكنيسة -الغربية- بين قبول وعدم قبول التراتيل. ومرد هذه البلبلة يعود إلى مواقف متضاربة. فمن جهة، عزّز استعمال التراتيل من قبل الغنوصيين والطوائف الهرطقية الأخرى موقف المحافظين من أن الكتاب المقدّس وحده من شأنه أن يقدم النصوص الملائمة للطقوس الدينية. وفي الوقت نفسه، استجاب العديد من رجال الدين إلى رغبة العامة في التراتيل وتأثيرها في نشر المبادئ الدينية القديمة. ونتيجة لهذه البلبلة، حرّم مجلس الكنيسة غناء التراتيل وراقب الأساقفة الذين يسمحون بغنائها. إلاّ أن هذه البلبلة لم يكن لها تأثير يذكر على الكنيسة الشرقية، حيث شغلت التراتيل مركزاً بارزاً وثابتاً في الطقوس، في حين كان الوضع مغايراً في الغرب. فعندما أدخل امبروز التراتيل اللاتينية، حرّم مجلس كوديكا (حوالي ٣٦٠- ٣٨١م) استعمالها. لكن هذا المرسوم لم يوقف عملية تأليف وأداء التراتيل، بل حرمها من الاعتراف الرسمي في طقوس روما.

وعلى أية حال، إن الحديث عن فن التراتيل في الغرب اللاتيني يجب أن يبدأ مع امبروز، لأن الأساليب الشعرية والموسيقية التي أوجدها

لا تزال تعتبر قواعد أساسية في كتابة التراتيل. ومنذ أيام امبروز حتى الآن جزئت نصوص التراتيل إلى مقاطع شعرية قصيرة. وقد تختلف البنية الشعرية بين ترتيلة وأخرى، لكن مقاطع الترتيلة الواحدة تشتمل على عدد الأبيات الشعرية نفسها والعروض نفسه، والقافية نفسها، إذا كانت هناك قافية.

واستعمل امبروز في نظم شعره البحر العمبقي الرباعي التفاعيل، أي أسطراً (أبياتاً) تتألف من أربع مجاميع من التفعيلات تشتمل على مقاطع قصيرة وطويلة بالتناوب، أي أن القصيدة تشتمل على أربعة أبيات من ثمانية مقاطع. وهناك أربعة نصوص امبروزية موثوق بصحة نسبها إليه بشهادة القديس أوغسطين.

ويروي القديس أوغسطين، معاصر القديس امبروز، الأصغر، قصة الصراع الضاري بين امبروز والامبراطورة جوستينا وأتباعها من الطائفة الآرية المنشقة، وكيف أدخل امبروز الطريقة السورية في غناء التراتيل في ميلان، في قوله:

«فقد مضى زهاء عام، أو أكثر بقليل، منذ اضطهدت جوستينا، أم الإمبراطور الصغير ڤالنتينيان، عبدك امبروز، لصالح هرطقتها، التي ورطها بها الآريون. لقد التجأ الأتقياء إلى الكنيسة، وأبدوا استعدادهم للموت دفاعاً عنها مع أسقفهم، خادمك...».

وانتشرت التراتيل الأمبروزية في أوروبا. وأدخل امبروز إلى الغرب تقليداً شرقياً آخر، هو الغناء التجاوبي، أي ترتيل أشعار المزامير بالتناوب بين جوقتين. وقد أشار القديس أوغسطين إلى الغناء التجاوبي عندما تحدث عن «المزامير» التي تغنى «على الطريقة الشرقية».

وانتقل هذا التقليد من ميلان إلى روما، حيث تم إقراره رسمياً في أثناء بابوية سيلستين الأول (٤٢٢- ٤٣٢م).

وعلى مرّ الزمن عُرفت موسيقى الطقوس الميلانية كلها بالتراتيل الامبروزية، ولم يعد بالإمكان تمييز ما هو من تأليف امبروز أو غيره. ومع أن التراتيل الامبروزية بقيت لها خصوصيتها، إلاّ أنها تركت أثرها على التراتيل الغريغوريانية(٦).

التراتيل الغريغوريانية

يقول كورت زاكس في كتابه (تراثنا الموسيقي): «اشتقّت التراتيل الغريغوريانية من الألحان الشرقية وألحان منطقة البحر المتوسط، ولا شك أنها قائمة على النظام المقامي». أما غوستاف ريس فيؤكد على أن التراتيل الغريغوريانية تشي بوجود بصمات يونانية- رومانية، وعبرية، وكذلك سريانية. أما إلى أية درجة كانت التراتيل الغريغوريانية متأثرة بالبيزنطية، فإن ذلك لا يزال موضوع نقاش. على سبيل المثال أن Otto Ursprung (١٩٣٠) يرى أن التراتيل الغريغوريانية لم تستعر من التراتيل اليونانية والعبرية بقدر استعارتها من البيزنطية. (وهو رأي يراه غوستاف ريس مستنداً إلى خلفية ثقافية عامة فقط). كما أن پيتر ڤاغنر Petter Wagner يدعم بحرارة الدعوى القائلة بالتأثير البيزنطي القوي، وذلك استناداً إلى حقيقتين: «أولاً، حتى نهاية القرن الثالث كانت لغة الطقوس الدينية [المسيحية] في روما إغريقية.... ثانياً، إن أقدم وأتمّ تطوّر للتراتيل الطقوسية ظهر، كما نعلم، في بلدان الشرق...». من جهة أخرى، يعارض Ursprung هذه الدعوى بقوة،

معتقداً أن تأثيراً كهذا يظهر في النصوص فقط، وليس في الموسيقى. لكن معظم الپاپوات كانوا، على أية حال، بين حوالي ٦٥٠ وحوالي ٧٥٠ إما بيزنطيين أو شرقيين، وهي حقيقة تعزّز رأي پيتر ڤاغنر، كما يقول غوستاف ريس.

ومن بين الأدلة الأخرى أن الپاپا غريغوري نفسه (٥٤٠؟-٦٠٤م)، الذي تنسب إليه التراتيل الغريغوريانية، زار بيزنطة، وبمعية القديس ليساندر Leander أتيح له أن يطلع على أداء التراتيل البيزنطية في كنيسة القديسة أيا صوفيا.

وعلى أية حال، يقول غوستاف ريس: إن من يشعر بأن نظام الأوكتو ايخوس لعب دوراً في تنظيم النظرية المقامية الغريغوريانية لا يبدو مجانباً الصواب.

المستعربون (Mozarabic)

طوّرت إسبانيا القديمة، باستثناء الشمال، الشعائر الكنسية القوطية الغربية، التي سمّيت بعد ذلك بالمستعربة Mozarabic[٧]، بصورة لم يتوصّل إليها البحث حتى الآن. هذه الليتورجيات تنطوي على نقاط اختلاف واتفاق مع الليتورجيات الرومانية، وصلة أيضاً مع البيزنطية، وعلى وجه الخصوص مع الليتورجيات الامبروزية والغاليقية.

في ٧١١م نزل طارق إلى اليابسة في Tarifa، وكان ذلك بداية الفتح العربي. وكنتيجة لذلك، لا نملك سوى معلومات شحيحة عن التراتيل الإسبانية في القرن الثامن، حيث وجد إسبانيو الجنوب من الضروري أن يتكيّفوا مع الظروف الجديدة. وقد برهن الفاتحون، على حد

قول غوستاف ريس، على أنهم قوم متسامحون، وسمح للمسيحيين الذين أطلق عليهم اسم المستعربين بمواصلة طقوسهم الدينية. لكن مما يدعو للغرابة، أن قرطبة -الإسلامية- أصبحت مركزاً لموسيقى الشعائر المسيحية.

واستمر استعمال طقوس وتراتيل المستعربين ليس فقط في الأراضي التي يسيطر عليها العرب بل في المناطق المجاورة حتى النصف الثاني من القرن الحادي عشر. وكانت تُرسل احتجاجات إلى روما بين الحين والآخر حول عدم الامتثال، بيد أن الباباوات كانوا يرفضون الإصغاء إلى هذه الاحتجاجات، أو يطلبون بعض التغييرات. وفي ١٠٧١م تعرّض ما يُدعى بـ«تطيّر طليطلة» Superstition of Toledo للقمع في المناطق الإسبانية التي يسيطر عليها الإسبان، وفرضت الشعائر الرومانية (نسبة إلى روما).

وبعد استرداد طليطلة في ١٠٨٥ فرض الملك الفونسو السادس الطقوس الرومانية هناك، على رغم المعارضة القوية من الجماهير. ويقول رودريغو الطليطلي: إن كتب الشعائر الغريغوريانية والطليطلية صدر أمر بإحراقها، وبسبب التحريض على العصيان، تم إحراق الطقوس الغريغوريانية في حين بقي كتاب الشعائر الطليطلية سالماً، لكن الملك، مع ذلك، أمر بتبني الشعائر الرومانية. وعلى أية حال تم الاحتفاظ بشعائر المستعربين، والسماح لها في ست كنائس في طليطلة، وبقيت إلى حين في مناطق لم يحتلها العرب. وعلى العموم فهي قد انقرضت جميعها، ولم يبق منها شيء يُعتدّ به في إطار أداء الترانيم. لكن هناك كتباً تشتمل على تراتيل المستعربين سوى أنها ليست قابلة للتفسير، كلها تقريباً.

وبصدد الموسيقى الكنسية في إسبانيا في القرون الوسطى، يقول كورت زاكس: «إن الارتجالات [الموسيقية] التي تأتي بوحي إلهي، لا يمكن أن تجترح أسلوباً موسيقياً مسيحياً جديداً، والحق يقال، لقد كانت تكييفاً لألحان محيطهم. إن من يستمع إلى الجَيَشَان العاطفي في «الأسبوع المقدّس» في اشبيلية في أيامنا هذه ينبغي له أن يدرك أن الـ Saettas الجذلة التي كانت تسمع في الشوارع أمام الأيقونات المقدّسة، هي أندلسية حقاً، وليس خلاف ذلك(٨)».

السيكونس Sequence

السيكونس، لغةً، هي ذلك الشيء الذي يأتي تالياً، وعلى الصعيد الموسيقي، كانت إضافة للهللويا (التهليلة)، إما في اللحن أو النص، أو كليهما، وربما ترجع جذورها، كما يعتقد بعض الباحثين، إلى الهللويا السابقة للتراتيل الغريغوريانية. ازدهرت بين حوالي ٨٥٠- ١١٥٠م. وبين ٨٥٠- ١٠٠٠ كانت السيكونس تمثل أحد أهم الأنواع الموسيقية في الغرب.

يتألف النص، على العموم، من سلسلة من الدوبيت لكل منها شطران متساويا المقاطع يُغنَّيان على اللحن نفسه، وكل دوبيت يختلف عن سابقه في اللحن وغالباً في الطول أيضاً.

لكن جذور السيكونس لا تعرف بالضبط، مع أن هناك اعتقاداً بأن أصلها يرجع إلى جذور بيزنطية. وفي الشرق جرت العادة، قبل ذلك، على إضافة نصوص جديدة إلى الألحان الأصلية، مثلما كان كتّاب الترانيم السريان يستعملون الأغاني الشعبية في نصوصهم الجديدة.

ولحضور العديد من الأغارقة في فرنسا في القرن التاسع، فمن المحتمل أن تكون المعرفة بهذه الطرائق انتشرت بفضلهم في القسم الغربي من العالم المسيحي.

وتقنيةُ إضافة كلمات جديدة إلى لحن قديم في بعض المواضع، وتأليف موسيقى جديدة لتتماشى مع هذه الكلمات الجديدة، كنوع من التطعيم، تدعى troping[٩]. والسيكونس بصيغتها الناضجة تعتبر بمنزلة تروپ trope في جزء معين من القداس.

ولاحظنا أن كلمة tropos اليونانية تعني «لحن»، ونحن نعتقد أن لها صلة بمادة «طرب» السامية. ولعلّ الكلمة اليونانية كانت تستعمل في العهد الكلاسيكي بما يفيد معنى «المقام» أو شيء من هذا.

الأورغانوم- البوليفونية:

جاء في دراسة لبيلاييف عن الموسيقى الفولكلورية في جورجيا (السوفييتية سابقاً):

«من المتعارف عليه أن البوليفونية... تم ابتكارها في أوروبا، استناداً إلى مقدمات نظرية وضعت حداً فاصلاً بين الموسيقى الفولكلورية -الطبيعية- ذات الصوت الواحد، والنمط البوليفوني «المتحضر». إن وجهة النظر هذه عارية عن الصحة تماماً وينبغي الآن أن تتراجع أمام الفرضية القائلة: إن البوليفونية جاءت إلى الوجود قبل التاريخ الذي وضع لها على أسس نظرية من قبل الباحثين الموسيقيين الأوروبيين، وإن أوروبا لم تبتكرها بل اقتبستها من مكان آخر بصيغة جاهزة...»[١٠].

ويعتبر الأورغانوم أبسط أشكال البوليفونية. والأورغانوم (لا

علاقة له بالأورغن) مضاعفة اللحن بالنوطة الرابعة أو الخامسة، أي موازاة اللحن بلحن آخر أعلى منه بأربع أو خمس نوطات.

منذ القرنين السابع والثامن، وبصرف النظر عن الأصل، نشأ نوع بسيط مرتجل من الكنتربنط[11] بحيث بدأ الكتّاب يذكرونه كظاهرة معروفة. وأقدم معلوماتنا تأتي من رسالة عن العروض اللاتيني بقلم الأسقف البريطاني ادهيلم Adhelm (٦٤٠؟- ٧٠٩م)، الذي يشير إلى الأورغانوم، كمصطلح لهذه التقنية في وضع نوطة مقابل نوطة، كرمز لنبرة عروضية منتظمة. وأشار أيضاً إلى أن الأورغانوم كانت له فوائد في مناسبات الأفراح، وهذا الموقف تجاه البوليفونية، في أنها يمكن أن تلعب دوراً كعنصر موسيقي متميّز في الشعائر الدينية، كان عاملاً مهماً في تطوّرها اللاحق. وهناك أيضاً إشارة في القرن التاسع مفادها أن مغني التراتيل الرومانية (نسبة إلى روما) الذين جيء بهم إلى فرنسا، بطلب من شارلمان في ٧٨٧ ، قاموا بتعليم أسس الارتجال البوليفوني لطلبتهم. لكن معظم الكتّاب لا يحملون هذا الخبر على محمل الجد.

ومثل الإضافات الأخرى للشعائر التي مرّ ذكرها، نشأت بدايات الكنتربنط في مختلف الأديرة في الغرب ومدارس الغناء الملحقة بها. وفي واقع الحال، إن هذه المراكز الدينية نفسها التي كان لها دورها في تطوير السيكونس والتروپ، كانت مسرحاً لنشوء البوليفونية أيضاً، ووضع خط موسيقي فوق آخر موجود قبله، وهو على غرار التقليد المتبع في عملية التروپ حيث يضاف نص إلى لحن موجود. إن البوليفونية الغربية، في مراحلها الأولى، لم تكن أكثر من عملية إضافة موسيقية musical troping.

ويتطرّق غـويدو داريزو، Guido d'Arezzo[١٢] (حـوالي ٩٩٥-١٠٥٠) في كـتـابه الموسـوم بالمايكرولوغـوس Micrologus، للاورغـانوم بإيجاز. أما عن مدى انتشار ومعرفة الأورغانوم في الكنيسة في النصف الأول من القرن الحادي عشر، فموضوع تساؤل. كما أن هذه الطريقة في التأليف الموسيقي لم يرد لها ذكر في كتابات معاصري غويدو داريزو، بيرنو من رايخناو، وهيرمانوس كونتراكتوس. لكنها اجتذبت اهتمام الفيلسوف والطبيب الإسلامي الشهير ابن سينا (ت- ١٠٣٧)[١٣]. وفي القرن نفسه، كما يحدثنا ڤيرجيليوس كوردوبينسس، طرح معلّمان في جامعة قرطبة تعليمات في الموسيقى (يرد فيها ذكر للأورغانوم)[١٤]. لئن صحّ هذا، فإننا نسمع عن الأورغانوم في قرطبة للمرة الأولى.

وهناك إشارات قروسطية مبكرة لغناء أصوات مختلفة، لكنها غامضة. ويبدو أن القديس أوغسطين والقديس بوثيوس التقطا فكرة التوافق الهارموني، أما كاسيو دوروس [السوري] ومارتيانوس كاپيلا فكانا أقل وضوحاً، وأما ايزيدور الإشبيلي (قبل الفتح العربي) فكان غير واضح، لكن هؤلاء الكتّاب جميعهم تركوا مقاطع تشير، إلى حد ما، إلى الموسيقى المقسّمة part-music (موسيقى ذات أصوات معدّة لعازفين مستقلين أو أكثر).

ولعلّ ريجينو من پروم Regino of Prum في كتابه «النظام الهارموني» كان أول من استعمل مصطلح «الأورغانوم»، لأكثر من سطر موسيقي. وقد عرّف التوافق بأنه «يقع على الأذن بشكل مريح ومتجانس»، والتنافر بأنه «مخدش للأذن». أما هُوكبالد Hucbald فكان أكثر دقة:

التوافق هو مزيج نغمتين منسجمتين، ويحصل فقط إذا صدرت نغمتان من مصدرين مختلفين، واتحدتا في صوت مشترك واحد، كما يحدث عندما يؤدي صوت ولد وصوت رجل شيئاً واحداً، أو ما يسمى بالأورغانوم.

وفي الفصل المكرّس للموسيقى الإسلامية في كتاب أوكسفورد عن تأريخ الموسيقى، يتحدث هنري جورج فارمر عن الزوائد، والتحاسين، والزُواق، التي تشتمل على الترعيش، ونوطات الزخرفة، والتركيب. ويؤكد أن «التركيب»، أي الأورغانوم، كان زخرفة تضاف أحياناً إلى اللحن، بضرب نوطة معينة آنياً مع رابعتها، أو خامستها، أو اوكتافها. وكانت هذه التلاوين من ارتجالات وابتكارات العازفين لإظهار براعتهم وكسر رتابة الألحان. كما كانت تضاف مقاطع وأصوات لأجل الزخرفة الغنائية، مثل «لا»، و«يا»، و«ياليلي». وأكد، أيضاً، أن مصطلح «التركيب» الذي يقابل الأورغانوم في الموسيقى الغربية، كان من ابتكار أو تسمية ابن سينا. وقبل ذلك ذكر الكندي (ت-٨٧٤م) عدداً من الأمثلة على اجتماع عدد من النوطات في آن واحد. وأشار إلى نوعين من حركات اليد الممسكة بالريشة أو المضراب، والأصابع: إحداهما تضرب نوطتين آنياً «بحركة واحدة»، والأخرى تضرب فيها ثلاث نوطات بالتتابع «بثلاث حركات».

خلاصة

نشأ الغناء الديني في المعابد السومرية- البابلية، بتراتيله التي كانت تنشد بالتجاوب بين القالو (رئيس المرتّلين) والجوقة، أو بين جوقة

وأخرى تناوياً. ثم شاعت هذه الطريقة في المجتمعات القديمة. أما موسيقى الطقوس الكنسية المسيحية فقد نشأت في أنطاكيا في حدود ٣٥٠م، ثم انتقلت إلى بقية الكنائس المسيحية. وبهذا الصدد يقول كُورت زاكس: «عن الموسيقى الغنائية، نعرف حقيقة واحدة تنطوي على أهمية خاصة، بصدد الموسيقى المسيحية المبكرة: الغناء التناوبي بين جوقتين كان يمارس في المنطقة الممتدة بين وادي الرافدي وليبيا على الساحل الإفريقي»(١٥).

ويعتبر بارصيدانس (١٥٤-٢٢٢م) أبا التراتيل السورية، وإن كان قد اتُّهم بتعاليمه الهرطقية التي كانت تحظى بشعبية كبيرة. وفي القرن الرابع الميلادي شاعت بوجه خاص تراتيل أفرام السوري الذي لقب «بقيثارة الروح القدس». ونقل الأسقف هيلاريوس الفرنسي (٣١٠؟-٣٦٦م)، الذي أمضى فترة من عمره في سورية، التراتيل الشرقية إلى أوروبا الغربية. كما أجاز البابا دامسوس استخدام اليوبيلوس، أي الألحان المتهلّلة الزاخرة بالحركة السريعة والألوان المتعددة، التي تتألف منها الهللويا. ويعود الفضل لامبروزيوس (امبروز)، أسقف ميلان الشهير في القرن الرابع الميلادي، وصاحب الأناشيد الدينية المعروفة باسمه، في تنظيم الموسيقى في الكنيسة الغربية. وأمبروزيوس تأثر بالطريقة الشرقية في الغناء الكنسي، واتبع نهجاً جديداً في تشكيل اللاتينية يستند إلى أوزان جديدة مستمدة من الطريقة العبرية والآرامية في تشكيل الكلمات. ويؤكد الدكتور Egon Wellesz على أن موسيقى الكنيسة البيزنطية لا تقل روعة عن موسيقى الكنيسة الغربية، إن لم تكن متفوّقة عليها في تأثيرها العاطفي وقوّتها الدرامية. ويُعتبر المقطع

(أناستاسياس ايميرا) من القصيدة الأولى من قداس يوم الفصح ليوحنا الدمشقي في نظر الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية قدّاساً ذهبياً. ويوحنا الدمشقي[١٦] (نحو ٦٧٥- ٧٤٩م)، ولد في دمشق، وهو من آباء الكنيسة. كان حفيد منصور بن سرجون رئيس ديوان المالية على عهد معاوية بن أبي سفيان.

وتحتل التهليلة التي اتخذت اسم وصوت «الهللويا» في الغرب موقعاً مركزياً في موسيقى القداس الكنسية. وهي كما سبق أن تحدثنا عنها في دراسة سابقة (نشرت على صفحات جريدة «الحياة» في ٢٦ و٢٧ و٢٨ كانون الثاني ١٩٩٣)، سليلة التهليلة البابلية وقرينة الزغرودة العربية التي تتراعش على ألسنة نسائنا العربيّات في الأعياد والأفراح، مثل هُتاف الـ«ألالو» الجماهيري البابلي. وقد مجّد القدّيس أوغسطين (٣٥٤- ٤٣٠م) التهليلة استيطيقياً، وقال: «إن المتهلّل لا ينطلق بكلمات، بل يفصح عن طربه بالصوت المنغّم دون كلمات....». ويقول كاسيو دوروس، الذي ينتمي إلى عائلة سورية أرستقراطية، وهو معاصر للقدّيس غريغوري (حوالي ٤٧٧- حوالى ٥٧٠م): «إن لسان المغنّي يهلّل به [يقصد اليوبيل: أغنية فرح من دون كلمات]، والمجموعة تردّده بفرح، وكأي شيء بديع يتمنى الواحد منا الاستزادة منه، يتم تكراره بأنغام شتى متلونة». وتحمل بعض فقرات القداس MASS في موسيقى الكنيسة المسيحية بصمات شرقية واضحة ترقى إلى أيام بابل، مثل التهليلة، والولولة. وحتى الافتتاح، والتقديمة، والمناولة تتبع أسلوب الانتيفوني أي الحوار، أو الديالوغ الذي تتناوب فيه جوقتان على الغناء. أما الصعود (الغراديوال) والتهليلة، والولولة، فهي مقطوعات

تجاوبية يغنى فيها صوت واحد ويرد عليه الحضور أو الشمامسة، مما يذكر أيضاً بطريقة الترتيل السومرية.

وإذا كان الباحثون يرون أن «هللويا» القداس مشتقة من «هللو ليهوه» أي «هللوا للرب»، فنحن نعتقد أن هذه الصيحة اليوبيلية الابتهاجية ليست سوى الزغرودة أو التهليلة في جوهرها، التي كانت ومازالت تترجع على ألسن نسائنا سليلات عشتار التي كانت تردّد هذه الصيحة عند النواح على تموز بعد نزوله إلى العالم الأسفل، والتهليل له بعد عودته من هذا العالم. وتذكرنا أنشودة «الهللويا» بابتهاجات الجماهير البابلية وتهاليلها في معبد «إيهلهول» (انتبه للاسم) الذي أعاد بناءه الملك البابلي نابونيد في مدينة حرّان لعبادة (سين) الإله القمر «المقترنة بتهاليل الجماهير المبتهجة»[١٧].

الهوامش

(١) مع أن القيثارة balag (بالسومرية) كانت الآلة السائدة في الطقوس ، إلاّ أنّ الطبل ، والدف كانا كذلك من أقدم الآلات المستعملة ، وكذلك الناي .

(2) Ancient and Oriental Music, editet by Egon Wellesz, Oxford University Press, 1966, P.320.

(٣) أفرام السوري : ولد في نصيبين حوالي ٣٠٦ وتوفي في أورفا في ٩ حزيران ٣٧٣ . قديس سوري وطبيب ومؤلف تراتيل وتفسير للانجيل . . درّس في نصيبين إلى أن سقطت بيد الفرس ٣٦٣ ، ثم في أورفا ، كتب العديد من التراتيل كرد على تراتيل بارديصان . وعلّم جوقات من البنات إنشاد تراتيله . مطنب في أسلوبه ، وأثّر كثيراً في تراتيل الكنيسة المسيحية الشرقية . تبنّى نظام العدد الثابت من المقاطع في عروض البيت الشعري . بعض أشعاره ترجم إلى اليونانية في أثناء حياته . ويُعزى ابتكار «المدرسة» أو «المدراشا» ، وهي نوع من التراتيل على الطريقة الستروفية ، إلى أفرام . وربما ألف ألحاناً أصيلة لمدراشاته التي أصبحت فيما بعد أسساً للكونترافاكتا (راجع الهامش التالي) .

(٤) في القرون الوسطى (الأوروبية) لم تكن ثمة حدود قاطعة بين الموسيقى الدينية والدنيوية ، كان شعراء التروبادور مثلاً يقتبسون لحناً دينياً لقصيدة غرامية ، وبالعكس . وكانت المقطوعة الموسيقية التي تندرج في إطار تغيير لحنها الأساسي تسمى كونترافاكتوم Contrafactum .

(٥) البوليفونية : خط لحني يغنيه أو يعزفه واحد أو أكثر ، يؤدّى في آن واحد مع خط لحني آخر يغنيه أو يعزفه واحد أو أكثر .

(٦) وبشهادة القديس أوغسطين ، كان امبروز مسؤولاً بصورة مباشرة عن إدخال بعض التراتيل في الطقوس الغربية . كان الأسقف أوكسينتيوس من الطائفة الآرية ، وكذلك الإمبراطورة جوستينا ، التي اضطهدت المسيحيين الأرثوذكسيين بعد تقلّد إمبروز مركز الأسقفية . ولكي يقوي عزيمة أتباعه في هذه الأيام العصيبة ، أدخل امبروز ، كما يقول أوغسطين ، تقليد إنشاد الترانيم والمزامير «على طريقة الكنيسة الشرقية» . وكانت الطريقة الشرقية في الإنشاد تجاوبية ، أي بجوقتين تنشدان المزمور بصورة متناوبة ، وسرعان ما شاع هذا التقليد في أقطار الغرب المسيحية .

(٧) Mozarab المستعربون : بالإسبانية mozarabe ، والبرتغالية mocarabe ، والكتالانية mossarab ، كلمة من أصل غير معروف بصورة قاطعة ، ولها اشتقاقان متداولان . في القرن ١٣ أطلق رئيس الأساقفة رودريغو خيمينيز الاسم mixtiarabe ، وهي تسمية لاتينية تعتبر أقدم اشتقاق لكلمة Mozarab . ومع ذلك اعتبرها

مستعربو القرن التاسع عشر (مثل سيمونية) كلمة معرّبة ، مشتقة من كلمة « مستعرب » أو مستعرِب » بما يعني « الشخص الذي استعرب » ، وهي وجهة نظر تم قبولها بصورة عامة .

(٨) يدعو للحيرة أن النصوص الإسبانية العربية لا تشير إلى هذا المصطلح ولم تستعمله في الحديث عن المسيحيين الإسبان . الذين أطلق عليهم : أعجمي ، أو نصراني ، أو ذمّي ، أو مُعاهد ، أو مشرِك ، أو رومي . وأقدم مصدر معروف ورد في وثيقة من ليون حوالي ١٠٢٤م جاء فيها « musaraves de vex teraceros » . ويفهم من هذا أن الاسم ليس أصيلاً ، جاء على لسان المهاجرين أنفسهم ، بل لقباً أو اسماً مستعاراً . كما يفهم منه على أنه إهانة أطلقها المسيحيون الفاتحون ضد أولئك الذين آثروا البقاء بدلاً من الهرب من العرب الفاتحين ، وباتوا عرضة للتهمة بأنهم « متعاونون » مع السلطة العربية من هنا كان المستعربون يُعتبرون عناصر مشكوكاً فيها . فهم « مستعربون » ، و« غير أنقياء » ، ومهجّنون ، ودم خليط ، ومن ثم mixti arabes . وهذا التفسير له ما يعزّزه في السياسة « القاسية » التي انتهجها الفونسو السادس تجاه هذه الجماعة . بعد استرداد طليطلة في ١٠٨٥م .

المصطلح Mozarab والحالة هذه وُجد أصلاً في المناطق المسيحية وليس في المنطقة العربية الإسلامية . لذلك يمكن إطلاقه على نشاطهم الفني خارج حدود الأندلس ، وشعائرهم التي احتفظ بها في طليطلة . ومن جهة أخرى ان الإصرار (كما هو الحال مع سيمونية ، وكاجيغاز ، وليڤي- پروڤنسال ، وآخرين) على اعتبار نصارى الأندلس وحدهم مستعربين ينطوي على مفارقة . (عن الموسوعة الإسلامية ، باللغة الإنكليزية) .

(8) Curt Sachs, Our Musical Heritage, P. 42 Greenwood Press Westport, Connecticut, 1955.

(٩) تروب Trope : تحوير أو إضافة كلمات إلى كلمات الموسيقى الموضوعة لعدد من الأصوات plain song . تستعمل إما مع نغمة موسيقية أو جزء من لحن جديد- عن قاموس أوكسفورد الموسيقي .

(10) Gustave Reese, Music in The Middle Ages, P. 249.

(١١) الكنتربنط : يمثل اللحن البُعد الخطّي الأفقي للموسيقى ، أما الهارموني فيمثّل البعد العمودي . وعندما يغنّى لحن أو يعزف بحدّ ذاته ، كما في الأغاني الفولكلورية أو في الترتيلة الغريغوريانية ، يغلب عليه الطابع الخطّي ، الأفقي . وموسيقى كهذه تدعى مونوفونية (من اليونانية مونوس= واحد ، وفون= صوت) . وعندما يؤدّى أكثر من خط لحني في آن واحد ، في نسيج هارموني ، نحصل على موسيقى پوليفونية أو كنتربنط contrapuntal .

(١٢) غويدو داريزو : تنسب إليه تسمية الصولفائية الموسيقية « دو ، ري ، مي ، إلخ . . . . . . » .

(١٣) هناك رسالة تنسب إلى الكندي (ت- ٨٧٤م) تحتوي على فقرات عن الأورغانوم أيضاً . ويرجّح فارمر أصلاً عربياً لهذه الطريقة .

(١٤) يميل فارمر إلى الاعتقاد بأن وثيقة فيرجيليوس كودرو بينسس ربما كانت مزوّرة .

(١٥) كُورت زاكس (تراثنا الموسيقي) ، ص٤٢-٤٣ .

(١٦) يوحنا الدمشقي : ولد في دمشق حوالي ٦٧٥م . وتوفي قرب القدس في حدود ٧٤٩م . قديس ، ومؤلف تراتيل بيزنطية ، ولاهوتي مناوئ للتصويرية . ولد من عائلة مسيحية ثريّة ، أبوه سرجيوس كان يشغل مركزاً مهماً في بلاط الخلافة الأموية . ويبدو أن يوحنا ، الذي تلقّى تعليماً أدبياً وفلسفياً جيداً ، شغل المركز نفسه بعد وفاة أبيه ، فيما بعد أصبح راهباً . رسَمه بطريرك القدس قسّاً ، وأصبح مستشاره اللاهوتي . أهم مؤلفات يوحنا : أصول المعرفة .

اشتهر يوحنا في القسطنطينية كمؤلف تراتيل دينية . وأثنى كاتبو سيرة حياته على الـtroparia والـKanons «اللتين لا تزالان تنشدان وتمنحان الجميع سعادة قدسية» . ينسب إليه تأليف الأوكتو ايخوس ، لكن من المرجح أنه كان مُعدَّها وليس مؤلفها . ونسب العديد من التراتيل الخاصة إليه ، بيد أن بعضها ربما كتب من قبل آخرين يحملون اسم يوحنا . أما التراتيل المؤلفة بالشعر العمبقي لعيد ميلاد المسيح ، وعيد الغطّاس ، وعيد الحصاد فهي على الأغلب من تأليفه . وله العديد أيضاً من التراتيل التي ألفت على الطريقة البيزنطية . وعرف يوحنا كموسيقي أيضاً : وهذا يعني أن الألحان الموسيقية للعديد من التراتيل المنسوبة إليه قد تكون نسبتها صحيحة . (عن قاموس Grove الموسيقي) .

(17) Ancient Near Eastern Texts, P.312.

المصادر

(1) Stephen Langdon, Babylonian Litergies, Paris, Librairie Paul Geutner, 1913.

(2) Grove dictionary of music.

(3) Oxford History of Music.

(4) Gustave Reese, Music in the Middle Ages. London, J.M. Dent and sons, 1941.

(5)Richard H. Hoppin, Medieval Music, W.W. Norton and co. N.Y. 1978.

(6) Albert Seay, Music in The Medieval Word, Prentice Hall, New Jersey, 1975

(7) Egon Wellesz (editor), Ancient and Oriental Music, Oxford University Press, 1966.

(8) Donald Jay Grout, A History of Western Music, London 1973.

(9) Cecil Gray, The History of Music, N.Y. 1968.

(10) Curt Sachs, Our Musical Heritage, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1955.

(11) Curt Sachs. A Short History of World Music, London- Dennis Dobson, 1963.

(12) The Pelican History of Music: Edited by Robertson and Denis Stevens. Penguin Books, 1982.

(13) J.B. Pritchard (editor), Ancient Near Eastern Texts, Princeton. New Jersey, 1969.

بين الهوكيت والإيقاعات

هناك ثقوب سود black holes في تاريخ الموسيقى، إذا استعرنا لغة علم الفلك، لا تزال تكتنفها هالة من غموض. من بين هذه الثقوب السود، الغامضة، حكاية الهوكيت، أو الهوقيت، وبالانكليزية hocket، والفرنسية hoquet، واللاتينية (hoketus)، إلخ. هذه الهوكيت كانت من بين التقنيات الموسيقية التي عرفتها أوروبا في القرون الوسطى (في القرن الثالث عشر). وقد أشار المستشرق البريطاني هنري جورج فارمر إلى احتمال علاقتها بكلمة «إيقاعات» العربية، في مداخلته القيمة عن الموسيقى العربية في تاريخ أوكسفورد الموسيقي، في قوله: «إن هناك إشارات في رسالة باللاتينية بقلم المدعو أنونيموس الرابع(*) (أواخر القرن الثالث عشر) إلى مصطلحات موسيقية جديدة تحمل أسماء عربية مثل المواهيم elmuahym، والموارفة elmuarifa، وأن يوحنا الموري (Johannes de Muris) (بعد سنة ١٣٢٥) تحدث عن مصطلح تنويطي آخر يدعى elentrade، هو بدوره من أصل عربي على ما يبدو.

والاثنان السابقان كانا يندرجان في إطار ما يسمى «النوطات الراكضة» التي لفت الأنظار إليها غوستاف ريس (Gustave Reece) في ألحان ليونين الپاريسي، وهو عازف الأورغن اللامع نفسه الذي أثنى عليه

أنونيموس الرابع. كما أشير أيضاً إلى أن المصطلح الموسيقي ochetus أو hoquetus مشتق من (إيقاعات) العربية، مثلما اعتبرت كلمة hash اللاتينية مقابلة لكلمة «عشق» العربية في «قانون الطب» لابن سينا.

وبحثت عن غوستاف ريس، فعثرت على كتاب له يعتبر مرجعاً مهماً عن موسيقى القرون الوسطى، وجدت فيه ما يلي بهذا الصدد:

«لا تشتمل ألحان ليونين (Leonin) على ثالثات مُضْعفة وفي أحيان نادرة قفزة لحنية أكبر من [المسافة] الثالثة. لكنها غالباً ما تشتمل على مقاطع أشبه بالغليساندو glissando (تزحلق الأصابع) تركض على مدى أوكتاف كامل أو أكثر. وقد تكون هذه الطريقة نتيجة لتأثير عربي، وهي فرضية تعززها إشارة أنونيموس الرابع إلى مصطلحي elmuahym و elmuarifa المرادفين لكلمة currentes (النوطات الراكضة)» (ص ٢٩٨).

لكن ما هو المقابل العربي، أو الأصل العربي لكلمتي elmuahym و elmuarifa، بما يفيد معنى «الركض»؟ وما هو الأصل العربي لكلمة elentrade، بما له علاقة بوسيلة تنويطية أو تدوينية؟ فلقت رأسي من كثرة التفكير في الكلمتين الأوليين دون أن أحظى بطائل. ويبدو أن هنري جورج فارمر فعل مثل ذلك من قبل دون طائل أيضاً. لكن كلمة elentrade ذكّرتني بكلمة «الطراد» أو «الاطراد»، ولعل الأولى أقرب إلى المعنى، لأنها تفيد معنى «الركض».

وتأتي أهمية هذا الموضوع من كونه ذا صلة بما يمكن أن ندعوه بالحلقات المفقودة بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية، مثل موضوع (الأورغانوم organum)، وهو شكل من أشكال البوليفونية في الموسيقى، وعلاقته بـ«التركيبات» العربية في الموسيقى، التي جاء

ذكرها عند ابن سينا، وهي شكل من أشكال الپوليفونية أيضاً، لكن بمفهومها الأفقي ربما.

وازداد اهتمامي بموضوع «الهوكيت» بعد أن أعلن عن برنامج عنه يذاع في خمس حلقات من الإذاعة البريطانية الثالثة المكرسة للموسيقى الكلاسيكية. فرأيت أن أسلح نفسي بمزيد من المعلومات عنه قبل أن أصغي إلى هذه الحلقات. وكانت حصيلتي من القراءة والمراجعة، وأنا أصلاً لست خبيراً في الموضوع، المعلومات الآتية:

في قاموس أوكسفورد الموسيقي، الموجز، أن الهوكيت (hocket) طريقة في الموسيقى الغنائية في القرون الوسطى تضاف فيها استراحات إلى المقاطع الغنائية، حتى في منتصف الكلمات، لإضفاء طابع أكثر تعبيرية».

كلا، إن القاموس الوجيز لا ينجد. ما المقصود بالاستراحات المضافة إلى المقاطع الغنائية؟... سيتضح أن هذا يتم في أكثر من خط لحني -أو غنائي- واحد. وعند ذاك سيكون لدور الاستراحة أو الصمت الذي يمارسه مغن أو مغنية مع استمرار المغني الآخر، وبالعكس، وفي مقاطع مختلفة، أقول سيكون لذلك وقعٌ أو طابع تقني أخّاذ. وفي هذا الإطار جاء في كتاب ريتشارد هوپن (R.Hoppin) عن موسيقى القرون الوسطى أن «فكرة الهوكيت نشأت من المقاطع الصغيرة المتداخلة، وغالباً ما يرافقها تبادل صوتي، في الأصوات العليا الثلاثية والرباعية في الأورغانوم وفي ذيل الكوندكتوس (conductus).

يبدو أنها سلسلة طويلة من المصطلحات، تذكرنا بحكايات شهرزاد التي يأخذ بعضها برقاب بعض. أو لم يقل بوليز: إن البحث أصعب أنواع اليوتوپيا؟ فلا بد من الوقوف على معنى الأورغانوم،

والكوندكتوس. ولن يتوقف الأمر عند هذا الحد، لأن فهم الكوندكتوس سيقتضي الوقوف على معنى الكانتوس فرموس cantus firmus (اللحن الثابت، أو خطّ الأغنية الأساسي)، وعلى معنى plainsong، ...إلخ.

لكنني سأترك تعاريف هذه المصطلحات ليطلع عليها القارئ، إذا شاء، في ذيل هذه الكلمة، لأنني لا أريد أن أحيد أو أبتعد عن صلب الموضوع، أعني به الهوكيت.

جاء في كتاب غوستاڤ ريس، المشار إليه سابقاً، عن موسيقى القرون الوسطى:

«هناك نمط من التأليف لا ينطوي على أهمية كبيرة بحد ذاته على ما يبدو، لكن تقنيته كانت تستعمل أحياناً لزخرفة الموتيتات (motets) (وكذلك الكوندكتوس) -الدينية والدنيوية- يدعى هوكيتوس hoques-tus («hocket»). وتحتوي مخطوطة مدريد (القرن التاسع أو العاشر) على ضرب من التأليف تستعمل فيه هذه التقنية. ويقول أودنغتون (Odington): في الهوكيت «توضع إشارة اجتزاء فوق صوت التينور.... بطريقة يكون فيها أحد الصوتين صامتاً والآخر يغني». والجزء الذي فوق صوت التينور كان يدعى hoquetus. وهذه الكلمة أعطت اسمها للعمل كله، تماماً مثل الموتيتوس (motetus) التي توضع فوق صوت التينور، التي أعطت اسمها لطريقة التأليف هذه. وعُرفتْ أربعة أنواع من الهوكيت: الثنائية، التي يتناوب فيها صوتان مع بعضهما؛ والثلاثية، وفيها يتناوب زوج من الأصوات مع الثالث؛ والرباعية، وفيها تغنّي أربعة أصوات بصورة متناوبة؛ والثنائية المعكوسة، وفيها يتناوب زوجان من الأصوات». (ص ٣٢١-٣٢٢).

ويقول غوستاف ريس: إن أقدم نماذج الهوكيت التي تحدّرت إلينا في فن الموسيقى الأوروبية يرجع إلى القرن الثالث عشر، لكن نظام الهوكيت يوجد في الموسيقى البدائية، وقد يرتبط بآلات بدائية كالطبول، والمصفار، والزايلوفون.

ثم يخلص إلى القول: «وهناك بعض الشك حول أصل اسم hoquetus (أو hoketus أو ochetus). استناداً إلى فارمر، إنها مشتقة من العربية «إيقاعات». لكنها على صعيد شعبي تُعرف بـ«oket». وهناك اشتقاق شعبي لها من «hiccough» الذي يعبر عن واقع الحال».

ها نحن نواجه مصطلحين آخرين، هما الموتيت (motet)، والتينور (tenor) ويبدو أن الثاني يرتدي أهمية كبيرة هنا، لعلاقته بالهوكيت مباشرة من خلال العبارة الآتية: «والجزء فوق صوت التينور كان يدعى هوكيتوس».

ولنبدأ بالموتيت. الموتيت صيغة من الغناء الكورالي كان في البدء (القرون ١٣-١٥) دينياً بحتاً، وكان يستند إلى لحن أساس ومجموعة من الكلمات [من هنا motet] تضاف إليها ألحان وكلمات أخرى في نظام كنتربنطي، أي هارموني. أما التينور فهو من الإيطالية tenore «يمسك»، وهو أعلى الأصوات الرجالية، وقد اشتق اسمه منذ العصور الوسطى عندما كان الـplainsong أو الكانتوس فرموس (cantus firmus) يؤدى بصوت التينور، في حين تغني الأصوات الأخرى دور الكنتربنط (أي الأصوات الهارمونية).

وإذا عدنا إلى عبارة: «والجزء الذي فوق صوت التينور كان يدعى هوكيتوس» فسنفهم منها أن الهوكيت هو الجزء الذي يمثله الكنتربنط أو

الهارموني. لكن الكلام لا يزال مستغلقاً بعض الشيء. وفي ضوء هذا التفسير، إذا كانت كلمة «هوكيت» مشتقة من «إيقاعات» العربية، كما يرى هنري جورج فارمر، فما دخل الإيقاعات بالكنتربنط؟ أم أن تساؤلي لا معنى له إذا علمنا أن الغرب -في القرون الوسطى- لم يكن يعرف شيئاً عن تعدد أو تنوع الإيقاع، وأن الأذن الأوروبية كانت تصغي بذهول إلى مغنٍ [عربي] على إيقاع معين بينما يعزف العازف على الآلة المصاحبة على إيقاع آخر، كما يقول فارمر، لأن الأوروبيين قبل احتكاكهم بالعرب كانوا يغنون الأغنية ويعزفون على آلة تصاحب الغناء، على إيقاع واحد. ولا بد أن تنوع الإيقاع لعب دوراً في.... ؟ في ماذا؟ اجتراح الكنتربنط؟ ربما. لكن، لنقرأ المزيد عن الهوكيت. هذه المرة في معجم Grove الموسيقي الموسوعي:

كلمة hocket لها صلة بالكلمة الإنكليزية hickock، أو hicket، أو hiccup، وأصوات طبيعية مماثلة في اللغات الكتلية (السلتية)، والدانماركية، إلخ، وتعني: ضربة، طرقة، هزة، حركة مفاجئة، عطسة. «أما محاولات اشتقاقها من العربية فيجب اعتبارها غير موفقة». والهوكيت مصطلح قروسطي للتقنية الكنتربنطية [تزامن أكثر من صوت في آن واحد] في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، تلك التقنية التي تستند إلى تعشيق الأصوات والاستراحات بإدخال استراحات [أي وقفات أو لحظات صمت] بين صوتين أو أكثر، «طريقة متبادلة من الوقفة والحركة». ولإيضاح ذلك نفهم أن الاعتراف بالصمت كعنصر جوهري في البناء البوليفوني [المتعدد الأصوات في آن واحد]، مساوٍ للصوت كعنصر من عناصر الكنتربنط.

هنا نحن نتقدم بعض الشيء في فهم عملية الهوكيت، أو الهوكتة. لنتصور أن هناك ثلاثة مغنين يغنون ثلاثة خطوط لحنية مختلفة في آن واحد [كما هو الحال في أداء الأورغانوم]. إن أداءهم هذه الخطوط اللحنية المختلفة بحد ذاته يعتبر أو يسمى كنتربنط أو پوليفوني. لكن إدخال عنصر الصمت [وسنرى فيما بعد دخول عناصر أخرى غير الصمت] في ثنايا الغناء عن طريق كل مغن من هؤلاء المغنين، في فترات مختلفة، كأن يتوقف المغني الأول لحظة عندما يؤدي المغني الثاني والثالث النوطة الثانية من خطيهما اللحنيين، ثم يعاود المغني الأول الغناء، ويتوقف الثاني في موضع آخر، وهكذا، لا شك أن هذه العملية من الاستراحات في غضون الغناء ستُضفي تلويناً مستعذباً على العملية الغنائية البوليفونية.

وشيء آخر، إن عملية الهوكيت يمكن أداؤها إما ببتر الأصوات أو دون هذا البتر (هذا ما جاء على لسان أونيموس الرابع).

وجاء في كتاب Man and his Music: «إن الاهتمام المتزايد بالموتيت في القرن الثالث عشر، وتزايد الاستمتاع بالموسيقى لأجل الموسيقى ربما انعكسا على نحو واضح في نمط من التأليف غريب يدعى «هوكيت» (بالفرنسية hoquet= «hiccup» عطسة). وهو، بأبسط أشكاله، عبارة عن مقطوعة مؤلفة من جزأين تعاد فيهما كل نوطة من صوت التينور في الجزء الثاني (الذي يدعى «hoquetus»، على نحو متناوب، حيث يغني ويصمت المغنيان بصورة متناوبة.

إن عدد المؤلفات من نمط الهوكيت قليل، لكن الهوكيت أصبح وسيلة شائعة في زخرفة «الموسيقى المقسمة» (موسيقى ذات أصوات

لعازفَيْن مستقلين أو أكثر)، لا سيما الموتيت. ولئن كانت هذه الطريقة تستعمل في الموسيقى البدائية، فلم تصلنا نماذج أوروبية قبل القرن الثالث عشر». (الإنسان والموسيقى، ص١١٧).

يتضح لنا أن فن الهوكيت معروف في مناطق أخرى غير العالم الغربي، وفي أزمان أخرى غير القرون الوسطى. هناك ممارسات هوكيتية في الموسيقى الإفريقية، وفي موسيقى الغاملان (Gamelan) في بالي (أندونيسيا). في مثل هذه النماذج الموسيقية غير الأوروبية تنهض الرغبة إما من الحاجة إلى توزع أجزاء من لحن أو من مركّب صوتي (كما في موسيقى الغاملان) على أكثر من آلة بسبب محدودية المدى (في كل آلة)، أو من الولع الاجتماعي في ممارسة التناوب الصوتي السريع والملون. وقد استعذبت أوروبا مثل هذه العمليات الهوكيتية في القرون الوسطى، وينعكس هذا في عبارات مثل «هوكيتات مرحة». وهذا ما حدا بالبابا يوحنا الثاني والعشرين في سنة ١٣٢٤ إلى اتهام موسيقيي زمانه بممارسة العديد من ألوان الشطط الموسيقي، من بينها melodias hoquetis intersecant. وأصدر في ١٣٢٤-١٣٢٥ مرسوماً جاء فيه: «إن بعض مريدي المدرسة الجديدة، حباً منهم في الإمعان في تجزئة الزمن، يطرحون طريقتهم في الموسيقى الغريبة علينا، مفضلين عرض أساليبهم الموسيقية على مواصلة الغناء بالطريقة القديمة، وبذلك تؤدّى موسيقى القداس الديني بأطول النغمات وأجزائها، وبهذه النوطات ذات القيم الصغيرة تصبح المقطوعة مزعجة. وفوق ذلك، إنهم يبترون الألحان بالهوكيتات، ويفسدونها بالديسكانتوس (discantus)....».

ولعلنا نفهم طبيعة الهوكيت -أيضاً- من الاعتراضات الأخرى التي

كانت توجه إليه، مثل «هذه السهولة في أداء مقاطع طويلة تتراكض صعوداً وهبوطاً في تجزئة أو إعادة النوطات، وفي إعادة المقاطع، وفي تضارب الأصوات مع بعضها بعضاً، وفي أثناء ذلك كله تتشابك النوطات العالية جداً مع الواطئة جداً، بحيث تتعذر القدرة في الأذن على تمييزها».

من هذا كله، هل نستطيع القول: إن فن الهوكيت كان غريباً على أوروبا، على نحو ما ورد في مرسوم يوحنا الثالث والعشرين، مما قد يدعو إلى الاعتقاد بأن الكلمة ربما كانت مشتقة بالفعل من كلمة «إيقاعات» العربية؟

أما برنامج الإذاعة البريطانية الثالثة المكرسة للموسيقى الكلاسيكية، عن الهوكيت، الذي أذيع في الأيام ١٤-١٧ نيسان (أبريل) ١٩٩٧، فقد شارك فيه معدّان، كان أحدهما زار زيمبابوي بحثاً عن موسيقى المصفار حيث يستعمل هناك في أداء فن الهوكيت. وتحدث المشاركان عن هوكيت النشوة، وتساءلا، إن كان لأجراس الكنيسة الانكليزية شبه بموسيقى الماريمبا في زيمبابوي، وتحدثا أيضاً عن نماذج من الغناءالهوكيتي في أوروبا في القرون الوسطى، على سبيل المثال عند غيّوم دي ماشو (حوالي ١٣٠٠-١٣٧٧)، حيث كان التناوب في الاستراحات بين صوتين (أو مجموعتين من الأصوات) مستعذباً، ذكّرني بترديد كلمتي «الله حي» في غناء الذِكْر عندنا.

وفي حلقة أخرى أثارت اهتمامي شهقات مغنين من زيمبابوي، أو بحسب تعبيرهم، كانوا يُهوكِتون مع أنفسهم على طريقة النباح

(dogging)، في أثناء غنائهم. واستمعت أيضاً إلى نماذج هوكيتية من موسيقى الغاملان الأندونيسية على مسرح خيال الظل تظهر فيه نبرات أو نطّات جرسية فوق عزف على الطبول وطنين متواصل. وأكد معداً البرنامج على أن في الطبيعة والحياة اليومية ظاهرة هوكيتية مستمرة تقريباً. وأسمعانا نموذجاً من هوكيت الحياة اليومية، من خليج ڤانكوڤر في كندا: أصوات مكائن، وهدير متواصل، وبين حين وآخر تندسّ أصوات صافرات بواخر، أو صافرة قطار، وأصوات معدنية أشبه بنداءات طيور تتداخل مع ذلك كله....

فهل نخلص من هذا كله، إلى أن فن الهوكيت من «الإيقاعات» العربية، أم من العطسة الأوروبية؟

ملحق

الأورغانوم: هو أبسط أشكال الپوليفونية، وهو مضاعفة اللحن بالنوطة الرابعة أو الخامسة، أي موازاة اللحن بلحن آخر أعلى منه بأربع أو خمس نوطات.

الكوندكتوس (conductus): نمط من الموسيقى الكنسية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. في تلك الفترة كانت عملية التأليف الموسيقي تشتمل على إضافة أجزاء غنائية إلى لحن موجود، يدعى كانتوس فرموس (cantus firmus). وإذا لم يكن هذا اللحن من صنف الـplainsong (سيرد تعريف به)، بل لحناً دنيوياً، أو أساسياً، استعمل مصطلح الكوندكتوس.

plainsong (موسيقى لعدد من الأصوات): ذخيرة الألحان الطقوسية

التقليدية في الكنيسة المسيحية الغربية، اتخذت في شكلها النهائي اسم التراتيل الغريغوريانية. تشتمل على لحن غنائي منفرد، لا مصاحبة موسيقية له بصورة عامة (لكن ليس دائماً الآن)، بإيقاع حر غير مقسم إلى فواصل موسيقية.

كانتوس فرموس (cantus Firmus): أغنية ثابتة. لحن يؤخذ غالباً من الـplaingsong، استعمله الموسيقيون في المرحلة بين القرن ١٤ والقرن ١٧ كأس للتأليف البوليفوني ومقابله توضع أنغام أخرى في صيغة كنتربنط.

النزالات الموسيقية

سأتحدث عن ظاهرة المباريات الموسيقية، التي كانت تتخذ طابع المبارزات بكل ما في الكلمة من معنى.فلست اكتم انني انما احبس أنفاسي، وأقف على رؤوس أصابعي، عندما أقرأ أخباراً عن مثل هذه «المبارزات». فالمنافسات، والمسابقات، في رأيي، ليست عملاً إنسانياً. ليس من النبل والعدل في شيء أن يسخّر كل من المتسابقين مواهبه من أجل أن يقهر الآخر، وقد يقضي على سمعته كلياً أو جزئياً. الفشل شيء لا إنساني، وكذلك الفوز. إن فشل موسيقي في مباراة للعزف أمام جمهور يتابع ويترقب نتيجة «الاقتتال»، لا يختلف كثيراً، في رأيي، عن هلاك المُجالد (gladiator)، الذي كان يقاتل حتى الموت، لإمتاع الناس في روما القديمة. ليس من الإنسانية، مثلاً، أن يفوز فرانز لست ويفشل فردريك شوپان، أو بالعكس، في مباراة موسيقية (مع أن مثل هذه المبارزة لم تحصل بينهما). أو أن يفوز موتسارت ويفشل كليمنتي في مباراة لتسلية ولي عهد روسيا عندما حلَّ ضيفاً على امبراطور النمسا.

ان الخاسرين في أمثال هذه المباريات هم أنداد يُعتدّ بهم أيضاً، ويتمتعون بمؤهلات قد لا تكون دون مؤهلات الفائزين.

وهذا يصدق على كليمنتي، الذي لم يكن دون موتسارت براعة في العزف، وفي بعض الحالات في التأليف الموسيقي أيضاً. وكليمنتي هو صاحب طريقة في العزف على البيانو قيل إن بيتهوفن كان يفضلها.

يروي كليمنتي قصة مباراته مع موتسارت التي وقعت في يوم من أيام كانون الثاني من عام ١٧٨١، قائلاً: «لم يمضِ على بقائي في ڤيينا سوى بضعة أيام حتى تسلمت دعوة للعزف أمام الامبراطور على البيانو. لدى دخولي غرفة الموسيقى وقع بصري على رجل أوهمني لباسه بأنه أحد خدم القصر الامبراطوري، حتى إذا دخلنا في حوار موسيقي، تبين لنا بارتياح كبير أننا لسنا سوى زميليْ المهنة: موتسارت وكليمنتي».

وقيل إن كليمنتي عزف على البيانو، من بين مقطوعات أخرى، توكاتا، وسوناتته الشهيرة (التي «استعار» موتسارت مدخلها كله في افتتاحية أوبرا زواج فيغارو)..

أما موتسارت فارتجل prelude مع تنويعات عليها. ثم انتقل كل منهما إلى منطقة محايدة عَزْف سوناتات قصيرة للموسيقي Paisiello عن طريق القراءة المباشرة لمدوناتها الموسيقية. ثم اختار كل منهما لحناً من إحدى مقطوعات هذا الموسيقيّ، وارتجل عليه تنويعات من عنده، في حين كان الآخر يقوم بمرافقته هارمونياً على البيانو الآخر، وهو ضرب من الارتجال المشترك أعيدت ممارسته في عصر الجاز فقط.

وكان يمكن أن يُنظر إلى هذه المقابلة بين موتسارت وكليمنتي على أنها مثال على التآزر الموسيقي المشترك بين فنانين كبيرين، بيد أن العُرف كان يريد «منتصراً». مع ذلك كانت إحدى الروايات إلى جانب كليمنتي، في حين تذهب رواية أخرى إلى أن الامبراطور كسب رهانه،

وهو موتسارت. ثم روى الموسيقيّ كارل دِترز فون دترزدورف ما جرى بينه وبين الامبراطور من حوار، بعد ذلك ببضع سنوات:

الامبراطور: هل استمعت إلى عزف موتسارت؟

أنا: ثلاث مرات حتى الآن.

الامبراطور: كيف تراه؟

أنا: كما ينبغي أن يعجب به أي خبير في الموسيقى.

الامبراطور: وهل استمعت إلى كليمنتي؟

أنا: نعم، استمعت إلى عزفه.

الامبراطور: بعض الناس يفضله على موتسارت..... فما هو رأيك؟ كن صادقاً.

أنا: إن طريقة عزف كليمنتي فن فقط. أما عند موتسارت فهي فن وذوق.

الامبراطور: ذاك هو بالضبط ما قلته...

وقد اعتبر موتسارت نفسه هو الفائز. في رسالة إلى شقيقته كتبها بعد هذه المناسبة بفترة قصيرة، قال: «إنه عازف ممتاز على الهارپسيكورد، وهذا كل ما في الأمر. إن لديه مهارة فائقة في استعمال يده اليسرى. وهو بارع في أداء المسافات الثالثة. وفيما عدا ذلك فهو لا يتمتع بذرة من المشاعر، إنه مجرد ميكانيكي».

وهناك خاسرون آخرون لا يقلون موهبة ومقدرة في العزف والتأليف، نذكر من بينهم توماس روزنغريڤ Roseingrave، العازف البريطاني الشهير على آلة الهارپسيكورد. في أوائل القرن الثامن عشر زار هذا

العازف مدينة البندقية، ودُعي إلى منزل أحد نبلائها، والتُمس منه، من بين آخرين، أن يشرّف المدعوين بعزف توكاتا. وروى روزنغريڤ وقائع هذه الأمسية للمؤرخ الموسيقي البريطاني تشارلس بيرني، مؤكداً لزميله هذا بأن عزفه لقي استحساناً ملموساً. بيد أن بيرني عقب قائلاً:

«وكان شاب يلوح عليه الوقار يرتدي لباساً أسود مع لمة سوداء واقفاً في أحد أركان الغرفة يصغي إلى عزف روزنغريڤ. ثم طُلب منه أن يجلس أمام الهارپسيكورد. حتى إذا شرع بالعزف، خُيل إلى روزنغريڤ أن ألف شيطان كانوا أمام هذه الآلة، فلم يسبق له أن سمع قبل ذلك أداء كهذا. كان الأداء متفوقاً على عزفه، إلى حد أنه جعل يفكر في أنه لو خيّر بالعزف مرة أخرى على هذه الآلة لفضّل أن يقطع أصابعه. ولدى التحري عن اسم هذا العازف الخارق للعادة، قيل له أنه دومنيكو سكارلاتي، نجل الموسيقي اليساندرو سكارلاتي. ثم اعترف روزنغريڤ بأنه لم يقرب آلة موسيقية طوال شهر. وبعد هذه المقابلة، على أية حال، أصبحت علاقته بالشاب سكارلاتي حميمية جداً.

ويبدو أن هذه المباريات، التي كانت الارستقراطية تتبناها كلعبة رفيعة المستوى للتسلية وإشباع الفضول وحتى المراهنة، كانت أشبه بسيف ديموقليس بالنسبة للفنانين المتبارين، دون استثناء، حتى أكثرهم كفاءةً وثقة بنفسه. وإلاّ لماذا «تهرّب» هاندل، وهو من هو، من لقاء باخ غير مرة، على ما تروي أخبارهما. يروي يوهان فوكل، أول من كتب سيرة لحياة باخ، إن هذا الأخير كان يتحرق للتعرف على هاندل. وبما أن هاندل كان عازفاً بارعاً على الأورغن والهارپسيكورد، فقد كان كثير من محبي الموسيقى في لايبزج والمنطقة المحيطة بها يرغبون في ان يستمعوا

إليه وإلى باخ العازف القدير، هو الآخر، على الأورغن. بيد أن هاندل لم يجد أو لم يهتبل(؟) سانحة من الوقت لتحقيق هذه الرغبة. فقد زار هالة Halle (مسقط رأسه) عائداً من لندن التي اتخذها موطناً ثانياً له، وعلم باخ بهذه الزيارة، فتوجه إلى هالة بأمل لقائه، بيد أن هاندل ترك هالة في اليوم نفسه الذي وصل فيه إليها باخ. وفي مناسبة ثانية، أي عند زيارة هاندل لألمانيا، كان باخ مريضاً، فارسل ابنه إلى هاندل يلتمس منه أن يزوره في لايبزج. إلا أن هاندل اعتذر آسفاً بأنه لا يستطيع الذهاب. أما في زيارة هاندل الثالثة، فكان باخ قد غيّبه الردى.

هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن هاندل ربما كان «يتهرب» من هذا اللقاء، الذي كان ينشده باخ، لا لغرض إلاّ حباً في هاندل. فيؤثر عن باخ أنه قال عن هاندل إنه «الرجل الوحيد الذي أود أن أراه قبل أن توافيني المنية، والذي كنت أتمنى أن أكونه، لو لم أكن باخ». وقد علق أحد معاصريهما غامزاً هاندل، في قوله: «وهكذا لم يكن هاندل يتطلع إلى هذا اللقاء تطلع باخ، الذي قطع في شبابه خمسين ميلاً إلى مدينة لوبيك مشياً على القدمين ليستمع إلى عزف بوكستيهودة على الأورغن...». ويقال: إن باخ لم يكن يفكر في أن يتبارى مع هاندل، بل كان يدفعه الفضول للتعرف عليه، والدخول معه في حوار موسيقي، وهو، طبعاً، ضربٌ من المقارنة، لكنه ينطوي على تبادل الخبرات في الوقت نفسه.

وفي رأيي، أن أحداً لا يملك أن يلوم هاندل على محاولات تملصه من هذا اللقاء، لأنه ربما لم يكن يريد أن يعرّض نفسه إلى اختبار أو امتحان محتمل مع باخ، مع أنه لم يكن دون باخ عظمة.

وعندما هرب مارشان Marchand، عازف الأورغن الفرنسي الشهير

من مدينة لايبزج قبل أن يدخل في مباراة مآلاها الفشل مع باخ، علّق أحدهم قائلاً: «لم يكن پومپيي Pompey جنرالاً فاشلاً لمجرد كونه خسر معركة فارسالوس أمام يوليوس قيصر».

أما المبارزات الموسيقية، ولا نقول مباريات، مع بيتهوفن فكانت أكثر درامية. وقد قرأت أخبارها بمزيد من القلق والخشية من احتمالٍ لم يعد قائماً، هو أن يُمنى بيتهوفن بالفشل في إحدى هذه المبارزات. ولكم أن تتصوروا كيف سيكون حال هذا الفنان العظيم، لو أن الحظ لم يكن حليفه في إحدى تلك المبارزات الموسيقية اللعينة، التي كانت موضع تسلية الآخرين. لعله كان سيهجر ڤيينا، مثلما فعل الفاشلون الآخرون، ويقبر نفسه في بلدته الصغيرة بون، ويفقد ثقته بنفسه، ويكفّ عن العزف والتأليف، فنخسر تلك الكنوز الموسيقية الرائعة، التي أتحف بها البشرية.

ولنبدأ بأولى هذه المبارزات: قال أوسكار بي Oscar Bie (١٨٦٤-١٩٣٨): «ما أزال أذكر كيف أن غَلَنَكْ Gelinek قال ذات مرة لوالدي أنه كان مدعواً لقضاء أمسية للمبارزة مع عازف أجنبي. قال غلنك: «كنا نعني أننا نريد أن نقطّع أوصاله». وفي اليوم التالي سأل أبي غلنك عن قصة المبارزة. فقال: «آه، لن أنسى معركة البارحة. كان الشاب هو الشيطان بعينه، لم أسمع عزفاً كهذا. لقد ارتجل فانتازيات على لحن اقترحته أنا، لم أسمع حتى موتسارت يرتجل مثله. ثم عزف مقطوعات من تأليفه، كانت رائعة جداً، عزفها على البيانو بطريقة مذهلة لم نسمع مثلها». قال له أبي: «إه، وماذا يُدعى هذا الرجل؟» قال غَلَنَكْ: «إنه شاب عنيد المظهر، أسمر البشرة، جهم الوجه، قصير، يُدعى بيتهوفن».

لعلنا نبتسم هنا حين نقرأ مثل هذا الخبر، عن هذا الفنان الشاب، «المتوحش»، الشديد الاعتداد بنفسه، ونتنفس الصعداء لأنه لم يمكّن منافسه الأرعن من أن يقطّع أوصاله. لكن، ألم يكن مصير بيتهوفن معلقاً بخيط؟ مع ذلك، لم يُترك بيتهوفن لحاله، بل تعرض في مناسبات أخرى إلى امتحانات عسيرة، كانت أخطرها المبارزة -الموسيقية- التي فرضها عليه دانييل شتايبلت Daniel Steibelt. كان هذا أحد ألمع عازفي البيانو في زمانه، وموسيقياً ذائع الصيت يومها. كانت المؤلفات الموسيقية، من قبيل الكونشرتات، والسوناتات، ومقطوعات البالية، تنثال انثيالاً من قلمه السيال، كما قيل. وقبل مجيئه إلى ڤيينا، كان شتايبلت قد حقق مأثرة أخرى في براغ، بعد أن ظهر على المسرح مع زوجته الانكليزية، التي أحدثت ضجة بعزفها على الدف (على أثرها مارس شتايبلت دور تاجر، حيث ملأ عربة بالدفوف وباعها إلى سيدات مجتمع براغ).

وفي ڤيينا تحدى بيتهوفن، أو إذا شئنا الحقيقة أن ارستقراطية ڤيينا هي التي دبرت هذه «المبارزة» بينهما، بعد أن راهن أحد رجالاتها، الأمير لوبكوفتس، على شتايبلت، وراهن الأمير لشنوڤسكي (صديق بيتهوفن) على هذا الأخير. ولقد قيل: إن كثيراً من أصدقاء بيتهوفن أعربوا عن خوفهم من أن يحطم شتايبلت سمعة صديقهم، وربما يقضي عليه إلى الأبد. وقيل أيضاً أن بيتهوفن كان يريد أن يُترك وشأنه، لينصرف إلى التأليف. لكن أصدقاءه أنفسهم، بعد أن وجدوا أن بيتهوفن أصبح أمام أمر واقع، أكدوا له بأنه يستطيع أن يفرض مؤلفاته الموسيقية إذا حقق هذا النصر في «المبارزة». ولم يملك بيتهوفن سوى أن يخوض غمار هذه المعركة.... وكان النزال على مرحلتين؛ الجولة الأولى

كانت في قصر الكونت فريز Fries. في هذا اللقاء عزف بيتهوفن القسم المخصص للبيانو في ثلاثيته المعدّة للپيانو، والكلارينيت، والتشيلو. وهنا أصغى إليه شتايبلت بترفع، وأنعم عليه بشيء من الإطراء، لكنه كان واثقاً من فوزه هو. وعزف خماسية من تأليفه، وارتجل عليها، وخلّف انطباعاً كبيراً لدى المستمعين بارتعاشات مفاتيح البيانو التي كانت شيئاً جديداً آنذاك. ولم يستدرج عزفُه هذا بيتهوفن ليعزف ثانية. ولا شك أن هذه الجولة الأولى كانت، في ضوء هذا التقرير، في صالح شتايبلت. ثم كانت هناك جولة أخرى بعد الأولى بثمانية أيام. ابتدأها شتايبلت بتحد مباشر لبيتهوفن. جلس أمام البيانو وقدم عزفاً مرتجلاً، ثم تلاه بمقاطع «مرتجلة» أيضاً، لكنها في حقيقتها مُعدَّة سابقاً، اختار موضوعها من ثلاثية بيتهوفن. كانت الإيماءة واضحة: اصغِ اليَّ، هكذا تستطيع أن تستطرد على لحنك، يا بيتهوفن. أي أن شتايبلت كان ينشد أن يلقن بيتهوفن درساً.

عند ذاك لم يكن أمام بيتهوفن إلاّ أن يرد الصاع صاعين. تقدم من البيانو، وتهالك على كرسيه بشيء من الارتخاء، لكنه، وهو في طريقه إلى الكرسي، نتش ورقة من رباعية شتايبلت، ووضعها على حامل النوطات، ثم عاد فقلبها، وبإصبع واحد انتقى بضع نوطات من الورقة المقلوبة، لا رابط بينها، وتنطوي على لاهارمونية مثيرة للاشمئزاز. لكنْ شيئاً فشيئاً أخذت الأصوات الناشزة تحمل معنى، واستحالت النوطات إلى لحن، وسرعان ما انغمر بيتهوفن في واحدة من مغامراته الارتجالية المذهلة. ثم جعل يستطرد طويلاً في هذه المغامرة التي تحبس الانفاس، إلى حد ان شتايبلت لم يتحمل البقاء أكثر من ذلك، فحمل نفسه وتسلل من القاعة

قبل أن يفرغ بيتهوفن من عزفه. وقيل: إنه امتنع عن اللقاء به مرة أخرى، وصار يتحاشى حضور أي اجتماع موسيقي يوجد فيه بيتهوفن.

قد تكون حكاية الورقة الموسيقية التي قلبها بيتهوفن من باب الزخرفات أو اللمسات المختلقة المضافة إلى الحدث الحقيقي. فهي ليست أول حكاية من نوعها، بل رويت عن باخ أيضاً في سجاله مع عازف الأورغن، الفرنسي القدير لوي مارشان، لتضفي على مثل هذه المباريات طابعاً أكثر بطولة ودرامية وأسطورية وتسلية. وقد نستمتع، نحن المعجبين بموسيقى بيتهوفن وشخصيته، بمثل هذه الحكايات. لكننا، بحكم تعاطفنا أيضاً مع الخاسر، نشفق على شتايبلت المهزوم مع علمنا بأنه كان هو البادئ في التحدي، وتصرف كالديك الكاسر مع بيتهوفن. فشتايبلت كان يدرك أن العُرف يقتضي منه أن يتصرف كما تصرف، لأن المباراة كانت مبارزة بالفعل، ولم يبلغ المجتمع يومذاك، ولا اليوم، مرحلة اليوتوبيا، التي يفترض أن تنحسر فيها النزعات الفردية والذاتية، فيتعانق شتايبلت مع بيتهوفن، ويتفاهمان على إدخال السرور إلى نفوس حضور المباراة بأن يعزف كل منهما شيئاً لا يحمل ذرة من روح المكاسرة.... لكننا لا نزال نعيش في عصر الغالب والمغلوب في كل شيء، بما في ذلك الألعاب الرياضية النزيهة.

قرأت هذه الحكايات الموسيقية لكي أسلي نفسي، لكنني اكتأبت على مصائر الخاسرين. ترى ماذا حل الدهر بشتايبلت، ولوي مارشان، وروزنغريف، وتالبرغ الذي تبارى مع فرانز لِست، الخ؟

بدلاً من هذه المبارزات أو المكاسرات، هناك اسهامات مشتركة أكثر إنسانية، أذكر من بينها مشاركة ستة موسيقيين، من بينهم شوبان ولست،

في تأليف متنوعات تحت اسم هِكساميرون Hexameron، وتعني (ستة أيام). وهي متنوعات على مارش في أوبرا (البيوريتانيون) للموسيقي الإيطالي بلليني. عزفت لأول مرة في باريس في ١٨٣٧ تحت رعاية جمعية خيرية. وقد عزف كل من الموسيقيين الستة تنويعه الخاص به.

وهناك تجربة أخرى أكثر أهمية وإثارة، هي متنوعات على لحن ديابللي Diabelli. في عام ١٨١٩ واتت ديابللي (العازف، والمؤلف الموسيقي، والناشر) فكرة ذكية، كانت حصيلة لمؤهلاته الثلاثة هذه. فألّف ڤالساً Walts لا يزيد على ثلاثة اسطر ولا يتسم ببراعة خارقة، وأرسل هذه المقطوعة إلى «ابرع الموسيقيين والعازفين في ڤيينا والامبراطورية النمساوية»، مع التماس بأن يؤلف كل منهم (وكان عددهم خمسين) تنويعاً واحداً على لحنه المتواضع الصغير.

كانت قصة هذه المتنوعات أكثر من مجرد فصل مثير للفضول في تأريخ البيانو. إنها حدث فريد من نوعه في تأريخ الموسيقى. فهذه التنويعات الخمسون على لحن ديابللي البسيط عبارة عن بانوراما من المهارات التقنية والفنية، وهي زبدة لمؤلفات موسيقية متألقة في بداية الرومانسية. ومن الطريف أن أحد هذه التنويعات كان أول عمل يُنشر لفرانز لست الذي كان عمره يومذاك ١١سنة. وكان من بين المساهمين: تشيرني الذي كان ينعت بالكلي الحضور، وشوبرت، وجوزيف غَلِنَكْ (الذي تحدثنا عن مبارزته مع بيتهوفن)، وهُومل، وكروتسر، وموشيلز، وتوماشيك، وحتى ابن موتسارت، إلى جانب هواة موسيقى من النبلاء، مثل ارشيدوق النمسا رودولف (ولي العهد، وصديق وتلميذ بيتهوفن).

ولم يكن ديابللي لينسى تحفة زمانه، لودڤيغ ڤان بيتهوفن، مع أن

رد الفعل الأول لهذا الموسيقي العظيم كان الرفض كما هو متوقع. فمن المعروف عن بيتهوفن أن استجاباته كانت نادرة. لكنه مع ذلك شرع بالعمل، على طريقته الخاصة، أي أنه لم يلتزم بالتماس ديابللي بأن تقتصر المساهمة على تنويع واحد. وبعد عامين من عمل غير متواصل، ارسل بيتهوفن إلى الناشر ٣٣ تنويعاً بدلاً من واحد، فسُرَّ بذلك ديابللي أي سرور، وقرر أن يكرس مجلداً كاملاً لهذا العمل،الذي نشره قبل بقية التنويعات.

وتعتبر اليوم هذه التنويعات الثلاثة والثلاثون على ڤالس ديابللي، أكثر المؤلفات الموسيقية التي وضعها بيتهوفن على البيانو، تفجراً، وغرابة، ووعورة، وميلاً إلى السخرية.. إنها من النوادر الموسيقية الرفيعة في مستواها التقني. ولا تعزف اليوم إلاّ نادراً، لأنها لم تكن صالحة لعزفها على الجمهور، لكنها تبقى مثالاً ساطعاً على العبقرية الموسيقية في إطار التقنية الفنية.

فدريكو غارسيا لوركا موسيقياً

استمع الآن، وأنا أكتب هذه الكلمة، إلى أغنية (الجاريات العربيات الثلاث)، بصيغتها الاسبانية، بعد أن انتقلت إلى اسبانيا من بغداد منذ أيام هارون الرشيد، على عهدة المستشرق الاسباني خوليان ريبيرا. لكنها تحورت شعراً وموسيقى، ولم يكد يبقى من لحنها الأصلي سوى سراب لحنٍ عربي، مع ضربات على الدربكة بمصاحبة عزفٍ على آلة أشبه بالربابة. وأمامي النوطة «المهرمنة» للحنها على يد الشاعر الاسباني المعروف فدريكو غارسيا لوركا. تقول كلمات الأغنية:

«أنا متيم في حب ثلاث عربيات
من حيّان [قرب غرناطة]
عائشة، وفاطمة، ومريم
ثلاث عربيات فاتنات
كُنَّ في طريقهن لجني الزيتونة
فوجدنها مجتناة...... الخ»

هذه الأغنية كانت من بين اهتمامات لوركا الموسيقية عندما تعاون مع الموسيقي الإسباني المعروف مانويل دي فايا، في البحث عن جذور الموسيقى الاندلسية. وكان لوركا موسيقياً موهوباً، يجيد العزف على

البيانو، وله مؤلفات موسيقية هي بين مقطوعات مؤلفة لآلة البيانو، وأغانٍ تؤدى بمصاحبة البيانو، وأغاني المجموعة (أو الجوقة)، وغير ذلك. ويُؤْثر أن لوركا وُلد «موسيقياً»، أي حُبي الموهبة الموسيقية منذ ولادته. فلقد قيل إنه كان يدندن بألحان موسيقية قبل أن يتعلم النطق. وهذا يعني أن لوركا ينتمي إلى رعيل الأطفال الموهوبين موسيقياً منذ ولادتهم، أو الأطفال المعجزة، مثل موتسارت.

وقارئ سيرة حياة لوركا قد يخلص إلى نتيجة، مثلي، بأنه ربما كان خيراً له أن ينصرف إلى الموسيقى بكليته، لا أن يوزع مؤهلاته بين الشعر، والمسرح، والموسيقى، وحتى الرسم، لأن مواهبه الموسيقية كانت واعدة جداً وتؤهله لأن يصبح في عداد الموسيقيين اللامعين في وطنه والعالم، من أمثال مانويل دي فايا، والبينيز.

ولربما كان من شأن الموسيقى أن تكون عاصماً له من ميتته الفاجعة في مطلع الحرب الأهلية الاسبانية، عام ١٩٣٦، مثلما كانت عاصماً لاستاذه وصديقه الموسيقي الاسباني اللامع مانويل دي فايا. فالموسيقى، حتى في منحاها «الثوري» أو «الآيديولوجي»، إذا صح مثل هذا التوصيف، بوسعها أن تضلل الرقابة، وتعصم مؤلفها من أيما مُساءلة أو محاكمة، مثلما كان الكتّاب في أيام بيتهوفن يغبطونه لأنه يستطيع أن يتملص من الرقابة. لكن «سوء» حظ لوركا أنه كان شاعراً موهوباً أيضاً، أو مطبوعاً، كما نقول نحن بلغتنا العربية، وكان لشعره سحر خاص أيضاً في اللغة الاسبانية، بما في ذلك أهازيجه التي كان يلهج بها الأطفال. بيد أن هناك دلائل وشواهد كثيرة تؤكد، أيضاً، على مؤهلاته الموسيقية العالية. فعندما كان يعزف لزملائه الطلبة في القسم الداخلي

بجامعة مدريد، مقطوعات لموتسارت، وشوپان، وديبوسي، وراڤيل، كانت أصابعه توصف بأنها «كهربائية».

وكان يورث إحساساً بأن الموسيقى إنما كانت تتدفق منه. وعندما يُقال له، على سبيل المثال: «اعزف شومان!»، فإنه يبتكر في الحال مقطعاً موسيقياً ذا نكهة شومانية. وحين يقترح عليه آخر بأن يغني أغنية شعبية، يدفع لوركا رأسه إلى الوراء، ويمد ذراعيه، ثم يشرع بالعزف على البيانو ويرفع عقيرته بالغناء على أبدع ما يكون. ومنذ طفولته كان يأسر أستاذه بعزفه على البيانو. فوصفه استاذه بأنه يعزف كالملائكة. بل إن لوركا كتب عن آلة البيانو التي اشتراها له أبوه الموسر: «أحبك أكثر من أي شيء في الوجود»، ووضع خطاً تحت هذه الكلمات. وكانت أهمية البيانو عنده كالطعام والشراب. وكان يشبّه هذه الآلة بالمرأة، لأنها لا تكشف عن أسرارها بسهولة.

وأصبحت الموسيقى لغته، وحاول أن يحاكي بيتهوفن، الذي تتجلى عبقريته، كما يقول، بترجمة حياته إلى لغة الموسيقى، والتعبير من خلال الصوت عن «الأغنية الأليمة للحب المستحيل». وفي الثانية عشرة من عمره بدأ لوركا بتأليف الموسيقى. وكانت مؤلفاته الأولى من وحي غرناطة. وقد وضع لإحدى هذه المقطوعات العنوان الآتي: سرينادا -Sere nade لقصر الحمراء. (السريناد: لحن يُعزف أو يُغنى ليلاً في الهواء الطلق، وبخاصة من قبل عاشق تحت نافذة محبوبته).

وأصبح مقعد البيانو كرسيه المفضل في البيت. وكان يعزف لعائلته وأصدقائه، إلى جانب المقطوعات التي يؤلفها أو يرتجلها هو، معزوفات كلاسيكية وشعبية. ثم صار يعزف أمام الجمهور. وسرعان مادوّى اسمه في المدينة -غرناطة- وصار يقدم حفلات موسيقية.

وفي عام ١٩٢٠ انتقل الموسيقي مانويل دي فايا من مسكنه في شمال اسبانيا، مع شقيقه إلى غرناطة. وأقام في منزل صغير على أحد سفوح الحمراء. وسرعان ما تعرف عليه لوركا. وأصبح فايا بالنسبة للوركا بمنزلة قديس، فضلاً عن استاذيته. وكان يجمعهما حبهما المشترك للتراث الموسيقي الفولكلوري الأندلسي. وكان لوركا يزوره مراراً في منزله الصغير هذا ويتحدثان عن مشاريع مشتركة لإحياء موسيقى الغجر الأندلسية. ومع أن لوركا كان لا يزال شاباً (في الثالثة والعشرين)، ودي فايا كهلاً (ضعف عمره)، ومع أن هذا الأخير أصبح الآن واحداً من الموسيقيين العالميين اللامعين، إلا أن هذه الصحبة أو الشراكة لم تكن غير متكافئة. فمنذ اللحظات الأولى التي عزف فيها لوركا أمام مانويل دي فايا مقطوعة لديبوسي، أدرك هذا الأخير أنه أمام فنان يمكن أن يكون نداً له في حبه للموسيقى وقدراته على الإبداع. لهذا أصبح لوركا ملازماً لبيت الموسيقيّ دي فايا.

وتعلم لوركا من دي فايا أن يكدّ من أجل الكمال في عمله، وأن لا يكف عن التجريب. ومن خلال اهتمام دي فايا بالموسيقى الغجرية -التي نجد لها بصمات في معظم مؤلفاته- ازداد تعلق لوركا بالأغنية الأندلسية التقليدية. وبحثا عما كان دي فايا يعتبره الجذور الأصلية للأغنية الأندلسية، كان يصطحب لوركا معه في جولاته إلى كهوف الغجر في تلال غرناطة. ثم تكلل عملهما المشترك هذا في إقامة مهرجان عالمي لموسيقى الغجر الأندلسية في عام ١٩٢٢. وألف لوركا مقطوعات موسيقية تخلد غرناطة ومجدها العربي، من بينها واحدة باسم (البايزين)، وهو شارع في الحمراء، كانت في مستوى موسيقى البينيز.

وبعد قيام الحكم الجمهوري الثاني في إسبانيا، في ١٩٣١، أعلن لوركا عن استعداده للمساهمة في الخدمة العامة، وتطوع لتدريس الموسيقى، وتأسيس فرقة موسيقية للشباب. وتعاون مع صديقه اينكارناسيون لوپيز، ومغنية السوپرانو والراقصة الشهيرة (لا أرجنتنتا). وسجل مع هذه المغنية سلسلة من الأغاني الشعبية الاسبانية التي كان لوركا مهتماً بها منذ صغره. وقد غنت (لا أرجنتنتا) كلمات هذه الأغاني ووقّعت بأصابعها على الصناجات، بمصاحبة لوركا في العزف على البيانو. وهي أول وآخر مرة يسجل فيها لوركا عزفه على الأسطوانات (وكانت مجموعة من خمس اسطوانات من الطراز القديم ذي الـ ٧٨ دورة في الدقيقة). وقد أثنى النقاد على هذا التسجيل، وبيعت النسخ على الفور. وفي منزله بغرناطة، كانت عائلته لا تكل من سماع هذه التساجيل.

وعلى رغم خلافاته مع صديقه الشاعر الشيوعي المعروف روفائيل البرتي (كان لوركا يرى أن البرتي يسم شعره بصبغة سياسية مبالغ فيها)، إلا أن لوركا وافق في عام ١٩٣٣ على المشاركة معه في أمسية مكرسة للأغاني والرقص الأندلسيين. ففي المانيا كان البرتي قد ألقى محاضرة عن «الشعر الشعبي في التراث الإسباني». ثم طُلب منه أن يعيد إلقاء هذه المحاضرة في مدريد في (تياترو اسپانيول)، فدعى لوركا لمصاحبته على البيانو. وشاركهما في الأداء صديقا لوركا المقربان اينكارناسيون لوپيز، ولا أرجنتنتا (لعل اسم هذه المغنية يقابل في العربية اسم جُمانة، ويعني فضة).

كانت هذه الأمسية ناجحة جداً. فبعد أن تكلم البرتي، وعزف لوركا على البيانو، التمس البرتي من لوركا أن يلقي قصيدة من مجموعته

(أغانٍ). وأدارت لا أرجنتنتا رؤوس الحضور برقصتها الشعبية وطقطقات صناجاتها. وعند إسدال الستارة تأخر لوركا عن مشاركة زملائه في الظهور أمام الجمهور الذي كان يصفق اعجاباً، إلى أن هتف أحدهم من بين المشاهدين: «فدريكو، فدريكو، فدريكو!». عند ذاك تقدم لوركا بتردد. ومع أن بعض أصدقائه، رأى أن لوركا حطّ من قدره بقبول أداء «دور ثانوي» مع ألبرتي، إلا أن لوركا كان مرتاحاً من هذه المشاركة. فهو وروفائيل كانا أندلسيين. وذكّر المراسل الصحفي الذي أخذ منه حديثاً عن هذه الأمسية: «بأننا جُبنا أسبانيا معاً شبراً شبراً بحثاً عن كنوزها الشعبية الخالدة».

ومن المعروف أن مسرحيات لوركا كانت تُوشَّح أيضاً بالموسيقى، عزفاً، وغناءً (لا سيما غناء المجموعة). فالمشاهد الحساسة في مسرحية (عرس الدم)، مثلاً، تُسهم الموسيقى في أدائها. وتُذكّر هذه المسرحية بكانتاتا لباخ، كان لوركا يستمع إليها كثيراً في أثناء تأليفها. وهناك مقاطع في هذه المسرحية جاءت على غرار الآريا (استطرادات غنائية يُخصص أداؤها لمغن واحد أو مغنية في الأوبرا)، وغناء المجموعة، والإلقاء الملحون (Recitsative). وللموسيقى حضور مهم أيضاً في معظم مسرحيات لوركا الأخرى.

وفي زيارته للأرجنتين، التي دامت عدة أشهر، تحدث لوركا في مناسبات كثيرة عن الموسيقى. كان يشبّه الأغاني بالكائنات الحية، كائنات رهيفة ينبغي التعامل معها برقة. يقصد بذلك بذل المزيد من العناية في ضبط إيقاعاتها. وكان يعزف للأصدقاء على البيانو في غير مناسبة، مثيراً عندهم الدهشة لقدرته المذهلة على التحكم بهذه الآلة.

وعندما ذكّره أحد هؤلاء الأصدقاء بأنه يستعيد اهتمامه بالموسيقى التي تركها منذ سني مراهقته، أمسك لوركا بكتفه وأكد قائلاً: «ما أدراك، لعلك على صواب». وفي حوار مع پابلو نيرودا، في بوينس آيرس، اعترف قائلاً: «أنا موسيقيّ في المقام الأول».

وعندما أحكمت القوات الموالية للجنرال فرانكو سيطرتها على غرناطة في بداية الحرب الأهلية الاسبانية، اتصل لوركا هاتفياً بصديقه لويس روزالس يلتمس منه العون لدرء أي خطر عنه. وروزالس شاعر ودارس فلسفة، كان أخوته الثلاثة أعضاء متطرفين في حزب الكتائب، وبإلحاح منهم التحق هو بالحزب أيضاً، مع أنه يعتبر نفسه كائناً لا سياسياً. (وهو يصغر لوركا باثنتي عشرة سنة). وكان معجباً بشعر لوركا ويعتبر نفسه من مريديه. فهرع لويس إلى منزل لوركا، وطرح عليه ثلاثة خيارات: أولها، الهرب إلى المنطقة التي يسيطر عليها الجمهوريون، وهي فكرة أيدها دون فدريكو (والد لوركا)، بيد أن لوركا رفضها، ربما خوفاً من المجازفة. «كان مرتعباً من فكرة أن يبقى وحيداً في أرض لا تعود إلى أحد بين المنطقتين»، كما قال لويس روزالس فيما بعد. وثاني الخيارات، هو أن ينتقل لوركا بصورة مؤقتة إلى منزل الموسيقي مانويل دي فايا القريب منه، ذلك أن تقوى هذا الموسيقيّ الكاثوليكية كانت معروفة لدى الكتائب، وبذلك قد يضمن لوركا ضرباً من الحماية. أو كان بوسع لوركا، كخيار ثالث، اللجوء إلى منزل صديقه لويس روزالس في مركز غرناطة. فرأى لوركا وعائلته أن هذا الخيار الأخير قد يكون أكثرها مدعاة للاطمئنان. بيد أن هذا الملجأ لم يدرأ الموت عن لوركا رغم أن مضيفيه أحسنوا وفادته وبذلوا جهدهم لإنقاذه، لكن دون أن يُستجاب لمحاولتهم.

وأغلب الظن أن لوركا لم يكن لينجو بجلده، أيضاً، لو التجأ إلى منزل صديقه وأستاذه مانويل دي فايا، لأن العمى الآيديولوجي والسياسي كان أقوى من الموسيقى ومن أي اعتبار ثقافي أو إنساني. ثم إننا قرأنا في رواية (هيجان) التي تروي قصة مقتل لوركا، كيف أن دي فايا واجه المسؤولين عن اختطافه، في محاولة لإنقاذ حياته، بيد أن هؤلاء المسؤولين لم يستجيبوا لالتماس هذا الموسيقي الكبير، الذي لم تعرف اسبانيا موسيقيا ألمع منه. ولعل خيار المجازفة بالهرب إلى المنطقة التي يسيطر عليها الجمهوريون كان فرصة لوركا الوحيدة للنجاة. أو لعل خياراً آخر، أقدم من هذه جميعاً، كان في الأساس يمكن أن يكون عاصماً للوركا من مصيره الفاجع، وهو الاستجابة إلى نداء الموسيقى وحدها، والابتعاد عن عالم الشعر، الذي يتعامل مع الكلمة (والكلمة حمّالة موقف).

وعلى أية حال، كان يكفي لإدانة لوركا أنه كان نصير الغجر، ومعارضاً للنزعة القومية المتعصبة. فمنذ سن التاسعة عشرة قال عن فرديناند وإيزابيلا، مستردَّي غرناطة من العرب، أنهما سنّا شرعة محاكم التفتيش الظالمة التي استمرت حتى القرن الثامن عشر. وفي عام ١٩٣٦، بعد مرور خمسة أيام على عيد ميلاده الثامن والثلاثين، وهي سنة موته أيضاً، نشرت جريدة (أل سول) الاسبانية حواراً مطولاً بين فدريكو غارسيا لوركا والرسام الكاريكاتيري الشهير لويس باغاريا. في هذا الحوار تطرق الرجلان إلى عدد كبير من المواضيع، من الشعر إلى السياسة، ومن مصارعة الثيران إلى أغاني الغجر. وأعرب لوركا مرة أخرى عن اعتقاده بأن على الفنان في الظروف الراهنة أن

يكافح من أجل العدالة الاجتماعية: «عليه أن يتخلى عن باقة الزهور ويخوض حتى الخصر في الوحل، ليكون في عون أولئك الذين يتطلعون إلى الزهور». وشجب النزعة القومية.... واعتبر إعادة غزو غرناطة العربية على يد الكاثوليك الاسبان في ١٤٩٢ «لحظة شؤم، رغم أنهم يقولون العكس في المدارس. لقد فقدنا حضارة جديرة بالإعجاب، وشعراً، وعلم فلك، وعمارة، وكياسة لامثيل لها في العالم، لنسلمها إلى مواطنين بؤساء، وجبناء، وضيقي الأفق، يمثلون أسوأ برجوازية في اسبانيا»، على حد قوله.



موسيقى الروك

«منذ الخمسينيات ظهرت موسيقى الروك،
التي استقبلها جمهور المراهقين بحرارة، وربما
برز عنصر المراهقة منذ ذلك الحين كهوية تريد
فرض نفسها في المجتمع بتحدٍّ. وكانت هذه الموسيقى،
موسيقى البوب pop، ما بعد حداثية».

سكوت لاش

قد يكون هذا اللون من الموسيقى آخر ما يمكن أن يطرأ على بالي كموضوع اختاره للكتابة عنه. فأنا من المولعين بالموسيقى الكلاسيكية بلا هوادة، أو بلا مساومة! لكنني رأيت أن أكتب أيضاً عن موسيقى الروك، ربما لأنها أصبحت (كانت؟) ظاهرة لها حضور كاسح في الساحة الموسيقية العالمية. ومع أن لي تحفظاتي، الشديدة أحياناً، تجاه موسيقى الروك، أو لنقل نماذجها الأكثر صخباً، وفوضى، وفوضوية، بيد أنني اعترف بأنني كنت أجدني، أحياناً، مشدوداً إلى نماذج منها مثل انشدادي إلى أفضل النماذج الموسيقية الكلاسيكية. وماذاك إلاّ لأن لهذه الموسيقى طاقات تعبيرية انسانية هائلة، إلى جانب طاقاتها التخريبية.

لكن ما هي موسيقى الروك؟ أو ربما في إطار أوسع (أم أضيق؟)، موسيقى البوب pop؟ أهي موسيقى شعبية؟ أم موسيقى فوكلورية؟ أم هي فرع من فروع الجاز؟ هل لها صلة ما بالموسيقى الكلاسيكية؟ أم بالكلاسيكية الخفيفة؟ أم هي شيء من هذا كله؟ الظاهر أنها شيء من هذا كله، على ما يبدو.

وإذاً، كيف تُعرَّف موسيقى الروك؟ قد يكون أفضل تعريف لها هو هذه الكلمات الفضفاضة: إنها فن يجمع بين الموسيقى، والنص المتمرد، والرقص (أحياناً)، والجمناستيك (أحياناً)، والتحلل، والعبث، والاحتجاج (اللاذع أحياناً)، والفوضوية، والعدمية، والجد. لكنها، مع ذلك، وبالأساس، حركة موسيقية في المقام الأول.. وموسيقى الروك وليدة حركة البنكس punks (الزعران؟). وإذا كان الأمر كذلك، فهي وريثة كل ما اقترن بهذه الحركة. والبنك، كما يقول هوارد ديفوتو، «جاء من لا مكان وهو سائر إلى هذا اللامكان، وماذا يمكن أن يكون البنك سوى مدمن مخدرات؟ إنها حركة فارغة، وسطحية، ومبتذلة. وتلك عظمتها!».

ولعل ما يعزز وجهة النظر الأخيرة هذه ما يقوله بعض فناني الروك أنفسهم، مثل ايان وودكوك: «ليس هناك شيء ذو شأن أو صادم حول ما نفعله. اننا نعزف لأنفسنا، لأولاد مثلنا. لا شيء أبعد من ذلك». ويقول جيريمي ڤالنتاين: «نحن طبقة وسطى، ونذهب إلى المدرسة. لا استطيع أن أصبح punk عندما أبلغ الأربعين، لأجل هذا أتعلم الآن العزف على الساكسفون....». ويقول جوني رامون: «نحن لا نريد أن

نفعل شيئاً ذا مستوى فكري، إننا نريد فقط أن نعزف روك آند رول. إن مجرد أن تكون أصيلاً سيجعلك تصبح مثقفاً».

على أن هناك جماعات أو فرقاً، حاولت التنصل من الجذور الصبيانية للپنك punk، واتخاذ مواقف آيديولوجية وسياسية واضحة، على غرار جماعة (أمنا الأرض) المدافعين عن البيئة، مثل hardline EP في أوائل التسعينيات، التي وزعت منشوراً مع الاسطوانة، جاء فيه: «لقد آن الأوان لتبني آيديولوجيا وتأسيس حركة... لخوض معركة ضد قوى الشر التي تدمر الأرض (والحياة كلها عليها).... حركة متحررة من الخطايا التي تخدر العقل وتوهن الجسد. آيديولوجيا نقية وخيرة.....إلخ».

كانت بداية الروك اند رول في النصف الثاني من عام ١٩٥٥، عندما ظهرت أغنية Rock around the clock للمغني Bill Haky وفرقة Comets في فيلم Blackboard Jungle، ولقيت رواجاً في الولايات المتحدة، ثم تلقفتها أوروبا أيضاً. ولم تكن هذه النماذج فتحاً جديداً في عالم موسيقى الپوپ pop، فقد سبقتها أغان كثيرة أخرى، زنجية وبيضاء. أن ما كان جديداً هناهو اكتشافها من قبل الشركات الموسيقية الكبرى وانتشارها في الأوساط البيضاء في أميركا وأوروبا. وقبل ذلك كان طلبة الكليات في الجنوب على الساحل الاطلنطي وفي بعض المدن الشمالية الكبيرة يستمعون إلى موسيقى السود عبر الراديو والاسطوانات. وكان Alan Freed (١٩٢٢-١٩٦٥)، وهو عامل في محل لبيع الاسطوانات، هو الذي أوجد الاسم روك أند رول (Rock and Roll) في ١٩٥١. ولم تعترف الصناعة الموسيقية بهذا الاسم رأساً.

لقد أطلق على الموسيقى السوداء التي تطورت إلى الروك اسم Rhythm and Blues، لأنها اتبعت النمط التقليدي لأغاني البلوز، حيث يشتمل كل مقطع شعري على عبارات مؤلفة من أربع فواصل موسيقية. وكان معظم الأبيات يؤدى من قبل مغن واحد بمصاحبة البيانو وأحياناً الغيتار، ودبل باص، أو ما إلى ذلك مما يستعمل في الجاز (ساكسافون أو ترامپيت).

وكانت الأشعار ذات مضمون أو إيحاءات جنسية في الغالب. إن تعبير «روك أند رول» بحد ذاته ينطوي على إلماعات جنسية عند السود. ويردد المغني مقاطع لا معنى لها، وقد ترددها أيضاً مجموعة من أفراد الجوقة.

كان Bill Haley أبيض، وهو موسيقي ريفي مع مجموعة تدعى Saddlemen. كانت آلاته من موسيقى الريف وليست من موسيقى الجاز أو البلوز، مؤلفة من عدد من الغيتارات، ودبل باص، وطبول. وكان غناؤه أجش، وخطابياً، لكنه يتقن ضبط الإيقاع أكثر من العديد من المغنين السود. وكانت إيحاءاته الموسيقية الجنسية أخف.

بعد ذلك بسنة أفلح مغنون سود في العزف والغناء بأسلوبهم الخاص، في العالم التجاري الأبيض. من بين أغانيهم التي نالت شهرة Mayballen، وتوتي فروتي، إلخ.

وكان أشهر مغني الروك ألڤيس پريسلي، الذي بدأ أول الأمر كمغن ريفي. في أوائل ١٩٥٦ اشتهرت أغنيته Heartbreak Hotel كثيراً. وكانت أغانيه الناجحة الأولى من نمط الروك السريع، بمصاحبة غيتاره. وهي خليط من الإيقاعات الزنجية والريفية البيضاء. وكان كثيراً ما يركز

على الجنس في الروك أكثر مما تجرأ عليه مغنون بيض آخرون. وأصبح رمزاً لعصر جديد من موسيقى الپوپ.

رد الفعل العالمي:

بموسيقى الروك أدركت الصناعة الموسيقية أن عدد المراهقين وطلبة الكليات يشكلون أو يمكن أن يشكلوا نسبة كبيرة من جمهورها. وبذلك تكون الأرباح مجزية، حتى لو كان الآباء، آباؤهم، ضدها (لا تتماشى مع أذواقهم). فالجيل الأكبر وجد موسيقى الروك صاخبة (ومرتفعة)، ضاجة، وغير مريحة، وغالباً ما تكون غير مفهومة. وكان مضمونها الجنسي واضحاً. وكانت تغذي روح العداء بين الأجيال الشابة والأكبر منها. في البدء حاول الآباء منع أولادهم من الإصغاء إليها. لكن موسيقى الروك انتشرت في أميركا وأوروبا رغم ذلك. ففي عام ١٩٥٧ بيع من اسطوانة Rock around the Clock مليون نسخة في بريطانيا وحدها. ولم تكن شبيبة أوروبا الشرقية أقل اندفاعاً، رغم صعوبة حصولها على هذا النوع من الموسيقى. لكن موسيقى الروك كانت تبث إلى أوروبا الشرقية من شبكة إذاعة القوات المسلحة وراديو لوكسمبورغ ومن الأشرطة والاسطوانات المهربة.

الخنافس البريطانية:

كانت الموجة الأولى من الروك في أوروبا أميركية الطابع إلى درجة أن العازفين وناظمي الشعر كانوا مغمورين لبعض الوقت. وفي سنة

١٩٦٠ ثبتت أقدام موسيقى الروك البريطانية، مع أن المحاولات الأولى بدأت منذ أواسط الخمسينيات. وفي ١٩٦٢ سرعان ما اكتسبت أغنية الخنافس Love me do شعبية في بريطانيا. ولم يكن صعود شعبيتهم وهمينتهم على الصعيد العالمي متوقعاً. وكانت أولى أسطواناتهم please please me (١٩٦٣) في مقدمة مبيعات الأسطوانات لمدة ستة أشهر. ثم احتلت اسطوانة «أريد أن أمسك يدك» المقدمة في مبيعات الاسطوانات في أميركا في ١٩٦٤. وقدرت مبيعات اسطوانات الخنافس في أميركا بنسبة ٦٠٪ من مجموع المبيعات فيها في الربع الأول من ١٩٦٤. وكانت زيارتهم الأولى في شباط ١٩٦٤ أكبر حدث جماهيري في ذلك العقد.

وفي الحقيقة ليس من السهل تفسير نجاح فرقة الخنافس العجيب في إطار أسلوبهم الموسيقي. ففي البداية على الأقل لم يكن أسلوبهم يختلف عن بقية الفرق العديدة. وقد استعمل الخنافس في الأعم إيقاع ٤/٤. لكن أهم مزايا الخنافس غناؤهم الجمعي مع مزيج رقيق من جميع الأصوات الأربعة في أداء النغمات المتساوقة أو بصورة هارمونية. وكانت لهم نكهتهم اللقربولية. ويعود بعض جاذبية الخنافس إلى سحرهم وبراءتهم الظاهرية ونصوصهم المباشرة والمرحة. وقد استعذب غناءَهم حتى الآباء. ويعود نجاحهم أيضاً إلى أنهم كانوا موهوبين جداً في استخدام العناصر الموسيقية المألوفة في تأليف أغانٍ مفرطة في بساطتها إلى حد يجعل المرء يتساءل: لماذا لم يستطع أو يحاول الموسيقيون الآخرون فعل شيء مماثل لها. كان بوسع جون لينون، وجورج هاريسون، وپول مكارتني

تأليف أغانٍ وألحان تشبه ما يؤلفه الآخرون، لكنها مع ذلك تبدو أفضل على نحو متميز.

حركة «الروك»

إن موسيقى الروك (على خلاف الروك أند رول)، التي هيمنت على الموسيقى الشعبية في معظم أنحاء العالم لحوالي عقد من الزمن منذ بواكير الستينيات (من القرن العشرين)، لا يمكن تعريفها في إطار واحد. كانت بالأحرى مجموعة من الأساليب توحدها نزعة واحدة، وبيئة واحدة، وغاية واحدة. ولا شك أنه لمن المتعذر تحديد أسلوب -في الإطار الموسيقي- فرق غنائية مثل: رولنغ ستونز، كنتري جون آند ذي فِشْ، جوني ميتشل، سلاي آند ذي فاميلي ستون، جفرسون إيرپلين، Deep Purple، Led Zappelen، دونوڤان، ذي هُو، جيمي هندركس، پول سايمون آند كريم.

ولا يمكن فصل اندفاعة الروك في الستينيات عن الأحداث السياسية -الاجتماعية لتلك الفترة- إنها فترة تحرر العديد من الأقطار الصغيرة من سيطرة الدول الكبيرة، وفترة الصراع العرقي والإثني لإلغاء التفرقة العنصرية، ورغبة الأفراد في العديد من أنحاء العالم في التحرر من الارتباطات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والجنسية، التي يشعرون أنها تعوق تطورهم الحر. وكانت تظاهرات الطلاب في پاريس، ووارسو، ونيويورك، وبيركلي (كاليفورنيا) تصب في هذا الإطار. وربما دون استثناء، كان

موسيقيو الروك ينتمون، في قناعاتهم وأفعالهم، إلى هذا التجمع الغريب. وأصبحت موسيقاهم جزءاً لا ينفصل عن النشاطات الجماهيرية ذات الطابع المتمرد والمتحدي الذي تميزت به المرحلة.

الموسيقى:

حتى ١٩٧٠، كانت موسيقى الروك تختلف عن موسيقى الروك آند رول في مسائل واضحة: كانت كهربائية، وتعتمد كثيراً على عنصري التكبير الصوتي والتشويهات الالكترونية، وبالتالي أيضاً على اجتراح أصوات الكترونية. وأصبحت الأشكال أكثر حرية وأكثر مرونة، تتراوح بين المقاطع الغنائية التقليدية الموجزة، والارتجالات المطولة ذات الطابع الحر في أشكالها. وكان النص يعالج أحياناً مواضيع اجتماعية، وسياسية، وأحياناً مع تجارب شخصية تُطرح بلغة انطوائية وغامضة. وكان جمهور هذه الموسيقى من الشباب المراهقين أيضاً، لكن مع العديد من أبناء الجيل الأكبر أيضاً، لا سيما أولئك الذين يحملون أفكاراً سياسية لبرالية وراديكالية. وأخذت تظهر أيضاً كتابات نقدية جادة عن هذه الموسيقى، وأصبح هذا الموضوع يدرس في الجامعات.

لم تكن هناك حدود بين الروك آند رول من جهة والروك من جهة أخرى في أوائل الستينيات. بعض الموسيقيين، كالخنافس، مروا بعملية تغيير تدريجي في الأسلوب، مستعيدين معظم اللغة الموسيقية التي أكسبتهم شعبية، في حين تبنوا عناصر جديدة تدريجياً. وقد استعملت فرقة Rolling Stones منذ ١٩٦٤ أصواتاً أكثر التصاقاً بالأرض، وألحاناً

غنائية غالباً ما كانت تركز على الفضائح والمظهر الشخصي الاستفزازي. وكان بوب ديلان، الذي كان لاستعماله التكبير الصوتي لأول مرة في ١٩٦٥ تأثير اغترابي على الكثير من جماهير المستمعين، في طليعة أسلوب الروك المتسم بالمزيد من الخشونة والمرارة في أغانيه.

وفي منتصف الستينيات أصبحت سان فرانسيسكو مركزاً لتطور موسيقى الروك في الولايات المتحدة. ويعود ذلك من جهة إلى وجود جماعات طلابية منشقة في جامعة بيركلي كاليفورنيا التي أرهصت «حركة الخطاب الحر» والاحتجاجات الجادة الأولى ضد حرب ڤييتنام، ومن جهة أخرى إلى تسامح المدينة التقليدي الذي آل إلى أن يصبح حي هايت-اشبري مركزاً للكومونة الجديدة التي استعملت فيها المخدرات بحرية وهجر العديد من أساليب الحياة الأميركية. وفي غضون عام تشكل أكثر من ألف فرقة روك في المنطقة، والعديد من «قصور الروك» للغناء والرقص.

كانت موسيقى قصور الروك الطليعية هذه في سان فرانسيسكو تستند إلى ألحان الريف والبلوز، مع جميع الآلات المكبرة (صوتاً) بصورة مبالغ فيها وبأصوات مشوهة، والغيتارة الرئيسية كانت تعزف بصورة نائحة ومائعة متأثرة بالبلوز إلى حد تبدو أصواتها أشبه بساكسفون الجاز. وكانت غيتارات الإيقاع والباص تقوم بدور آلات القرع، لكنها كانت تقوم مقام الآلة المفردة أيضاً.... أما الجزء الإيقاعي -الطبول وأحياناً البيانو- فكان يركز على الضربات النائحة الثقيلة التي تميزت بها هذه الموسيقى. وكانت ترافق أداءها عروض سينمائية خفيفة تعرض على الشاشات فوق وخلف العازفين، ومؤثرات سينمائية وصوتية أخرى، وتقذف قطرات من زيت يدوّم في الماء، مع

عرض أضواء تتجاوب إيقاعياً مع الضربات الموسيقية، ويُغرق (أو يُمطر) المغنون والعازفون بالألوان الصارخة. ويرقص معظم المشاهدين، ويغنون، ويرتجلون حركات من إيحاءات الموسيقي، والأضواء، أو المخدرات التي يتعاطاها معظمهم (على الأغلب LSD الذي أعطى اسم «حامض الروك» للموسيقى). وسرعان ما انتقلت الموجة إلى شرق الولايات المتحدة، وبالذات نيويورك.

لفترة قصيرة، تركت موسيقى الروك تأثيراً محدوداً على الموسيقى الشعبية، بما في ذلك بعض أغاني پتولا كلارك. وفي أواخر ١٩٦٥ و١٩٦٦ بدأت جماعة الخنافس باستعمال نصوص أكثر غموضاً مع إشارات خفية للمخدرات، واستعمال آلات جديدة وهارمونية أكثر تعقيداً.

ومنذ منتصف الستينيات استحوذ العديد من العازفين والمغنين السود على جزء كبير من سوق موسيقى الپوپpop بأساليب مستقاة من البلوز وموسيقى الانجيل،وغيرها، التي عرفت كلها مجتمعة بموسيقى الروح. وقد اقترنت هذه الأساليب بمؤثرات عالمية أيضاً.

وفي ١٩٦٧ ظهرت فرقة جيم موريسون والأبواب، من كاليفورنيا التي بدأت عملها بصورة سرية بنصوص شعرية غامضة ووقحة، ومضامين جنسية مكشوفة. في اسطواناتهم الأولى يغني موريسون وكأنه في حالة غشية، ويؤدي فيها صرخات جنونية وكأن النص يحث على قتل أب خيالي. أما مقطوعة «أشعل لي النار» فلعلها إحدى أكثر الأغاني المسجلة دعارة. وكان جيمي هندريكس، الأسود هو الآخر، وظهر في ١٩٦٧، عازفاً على الغيتار باليد اليسرى، وقد

استعمل أكثر الأصوات تفجراً، مع مكبرات صوت أكثر إصعاقاً للأذن حتى الآن، إلى حد إصابة آذان مستمعيه بالصمم، مع أداء حركات جنسية بغيتاره، ثم أنهاها بعمل جنوني: سكب سائلاً قابلاً للاشتعال على غيتاره وأحرقها، بمصاحبة أصوات مكبرة إلى درجة لا تطاق.

وتعاونت فرقة The Velvet Underground في تقديم «العمل التشكيلي المتفجر» مع الرسام الأميركي المعروف آندي وارهول. وتتسم أغانيها بتمجيد الجنس، والمخدرات، والجريمة، والسادية، والمازوخية، وماإلى ذلك. أما فرقة الوتريات «المذهلة» فتشتمل على عازفين اثنين فقط كانا يعزفان على عدة آلات، بما فيها الغيتار، والسيتار (الهندية)، والقانون، والأورغن الالكتروني، والماندولين، والمزمار، والغمبري (عود بربري)، وشاهنايي (أوبو هندي)، إلخ، لخلق أجواء أثيرية غريبة. وكان هناك إعجاب لا حدّ له بعازف السيتار الهندي المعروف راڤي شانكار.

وكان معظم مؤدي الروك ذكوراً، لكن الجمهور في السبعينيات، كان أكثر ارتياحاً للنساء، مثل جودي كولنز، وجوني ميتشل. ويعتبر إيلتون جون نموذجاً لفناني الروك في السبعينيات. وتعكس أغانيه مدى واسعاً من البراعة التقنية والتعبيرية في الأداء، في أغانيه الرقيقة والنوستالجية، والمرحة، التي تجمع بين عناصر الروك آند رول، والموسيقى الشعبية، والموسيقى الكلاسيكية.

في موسيقى الروك السبعينية حلت المواضيع الشخصية (الذاتية) محل السياسية والاجتماعية، وحل العازفون والمغنون محل الفرق (مثلما اختفت الحركات الجماهيرية والمظاهرات). وكانت الموسيقى

الشعبية في السبعينيات أهدأ وأبسط..... وظهرت قصور الروك في أوروبا أيضاً (أمستردام مثلاً)، وذلك بسبب التساهل تجاه المخدرات. وتم إحياء حفلات روك في الهواء في مناطق أخرى من بلدان العالم، كاليابان، والعديد من البلدان الناطقة بالإسبانية. وحتى الاتحاد السوفييتي ظهرت فيه فرق «شعبية» تؤدي موسيقى «روك هادئة».

وازداد الاهتمام أيضاً بالموسيقى الكلاسيكية، باخ مثلاً، وبموسيقى أواخر القرن التاسع عشر وهارمونيتها، لا سيما لست وديبوسي. ولعل فرقة Pink Floyd كانت أول فرقة تعتمد على التقنية الالكترونية في تقليد أصوات أوركسترالية. وترافق الاستعمال المتزايد للأداء الالكتروني في الحفلات الحية، مع استعمال الإنارة المعقدة والمتطورة، والمؤثرات البصرية الأخرى. وقد مزجت فرقتا «Yes»، و«Genesis» مثلاً أصواتهما الالكترونية بعروض ضوئية مذهلة، باستعمال أشعة الليزر أيضاً..... إلخ.

وبمرور الأيام، ومع اتساع ذهنية التسامح في العالم الغربي تجاه البدع والانحرافات الجديدة، مارس فنانو الروك أساليب أكثر جنونية وإصعاقاً. وفي هذا الإطار شاعت ظاهرة الـpunk rock، و«الموجة الجديدة» المرتبطة بها. وظهرت فرق مثل مسدسات الجنس مع لجوئها إلى التقيؤ، والبصاق، والعراك، وخلع الملابس على المسرح، ونصوصهم التي تتراوح بين الدعارة والتجديف والصراخ الذي لا يطاق، ومظهرهم الغريب، وحركاتهم الفوضوية. وما يعتبر جديداً في روك الصبيان، على أية حال، هو النيْل من المؤسسات الحكومية، والدينية، والسياسية، والثقافية، والپوليس.

موسيقى الروك التقدمية

منذ عام ١٩٦٧ ظهر اسم موسيقى الروك التقدمية، التي بدت متأثرة بالموسيقى الكلاسيكية (باخ، موتسارت، فاغنر، سترافنسكي)، والموسيقى الهندية، إلى جانب بنيتها الأساسية المستمدة من الروك، والجاز، والفولوكلور. وكانت هذه الموسيقى أكثر تطوراً من موسيقى الروك، لأنها حصيلة للثقافة الهيپية/ ما بعد الهيپية.

كانت موسيقى الروك تعتبر من منظور الطبقة الوسطى التقليدية، بدائية، من مستوى متدنٍ، وخالية من أبعاد استيطيقية. بل إن بعضهم اعتبرها حصيلة لجنوح المراهقة. حتى إذا مر عقد من السنين أو أقل تحولت موسيقى الڤس پريسلي، وجري لي لويس، وChuck Berry، المعترف بفجاجتها، ولافنيّتها، إلى موسيقى الروك التقدمية، المعقدة، المتعددة الأبعاد. ويعزو ادوارد ماكانْ ذلك إلى بروز النزعة الثقافية المناهضة في منتصف الستينيات، وهي ثقافة شبابية ظهرت في بادئ الأمر في أحياء مدنية منعزلة، مثل حي هايت اشبري في سان فرانسيسكو ولندن، ومن هناك انتشرت إلى بقية أنحاء العالم الغربي.

تبنى النزعة الثقافية الضد شباب من الطبقة الوسطى من البيض ممن رفضوا أسلوب حياة ذويهم لصالح اتجاهات أكثر تجريبية.

وهكذا كان الهيپيون «hippies» يعتبرون مناهضين للثقافة أو دعاة

ثورة من طراز متحلل. وعُرفوا بنفورهم من التنظيم والنظام. وركزوا كثيراً على الكشف عن عوالم جديدة من الإدراك والوعي، لا سيما عن طريق المخدرات التي تستنهض الهلوسة. وتبنوا بعض طقوس الديانات الشرقية والسرية، كالتأمل. وعلى صعيد السياسة، ناهضت الثقافة الضد مادية المجتمع الرأسمالي المؤسساتية. وكان الهيپيون، على العموم، يرفضون العمل، ويعيشون عيشة الرحالة، ويمقتون نظام التاسعة إلى الخامسة في المجتمع «الطبيعي». ومن أبرز معالم النزعة المعارضة في الثقافة الضد الوقوف ضد العسكراتية وفرض القوانين بقوة السلاح، التي كانت تعتبر أدوات للاضطهاد والسيطرة التوتاليتارية.

وطفت هذه المعارضة على السطح باندفاع أكبر في بعض التظاهرات العنيفة ضد حرب ڤيتنام.

ويفترض أن المؤسسة الحاكمة (وهو مصطلح ثقافي ضد) كانت تعتبر الهيپيين خطرين على الأمر الواقع، لأسباب عديدة، من بينها استعمالهم المخدرات، وممارسة الحب الإباحي، واستهتارهم بالتقاليد الجنسية المحافظة.

ولئن كانت الموسيقى من أبرز معالم الثقافة الضد، فهناك معالم هيپية أخرى تميزت بها، كاللباس، والشعر الطويل (للنساء والرجال)، والنظارات السود الصغيرة، والقبعات الغريبة، والقمصان المزركشة بالرسوم، والخرز، وبنطلونات الجينز المهترئة والتي تكون أسافلها على شاكلة أجراس. أما النساء فكن يفضلن التنورات القصيرات (الميني).

وكانوا يسمون المخدرات «Acid» في بعض الأحيان، ويفضلونها لأنها ترخي الكلام. ونحتْ أشعار المغني الأميركي بوب ديلان (الذي يجمع بين الروك والفلوكلور)، والخنافس، منحى سريالياً منذ منتصف

الستينيات، إلى جانب استعمال العبارات الموجزة، مما كان جديداً على الموسيقى الشعبية، وتراوحت المضامين بين الاحتجاج السياسي في اشعار بوب ديلان والتنبؤات الكونية في أشعار الخنافس. واتسمت موسيقى اليوپ pop منذ الستينيات بالطابع الخدر وبأصواتها العالية. لكن الموسيقى الخدرة أصبحت «موسيقى الرأس» أكثر منها موسيقى راقصة، دون أن يعني هذا أن الاتجاه العام لموسيقى الروك كان هكذا.

إلى جانب تأثير حقبة Sergent Pepper الخنفسية، كان أهم قاسم مشترك بين الفرق الموسيقية (فرق الروك) هو إحياؤها للموسيقى الفوكلورية في الستينيات، فضلاً عن اهتمامها بموسيقى الغيتار بخاصة.

على أن موسيقى الروك التقدمية تتسم بشيء من النخبوية، لأنها وظفت عناصر فنية من مصادر شتى، للجمع بين أنثوية الألحان الفوكلورية وأنغام R&B الذكورية. كما أنها استعملت التلوين النغمي مستفيدة من الموسيقى السمفونية، وموسيقى عصر النهضة، وموسيقى الباروك (١٦٠٠-١٧٥٠) الدينية، والبيانو الكلاسيكي، إلى جانب الغيتار.

ولئن كان الجرْس الموسيقي يحمل رسالة جنسية (ذكورية أو أنثوية) أكثر من أي عنصر آخر، فإن البعد الكهربائي -للآلة- له أهمية أيضاً في نقطتين على الأقل: أولاً، تعارض الصوت «الذكوري» الخشن، المنغلق (الصادر عن الغيتار الكهربائي، وغير ذلك من الآلات الالكترونية) مع الأصوات «الأنثوية» الأكثر انفتاحاً وارتخاء، والخالية من الضربات القوية والترددات الصوتية الصاعقة للأذن. ويفسر ادوارد ماكانْ التعارض بين اللونين «الذكوري» و«الانثوي» على أنه يعكس الصراع بين النهجين الأبوي والأمومي في المجتمع.

وفي الستينيات أصبحت الموسيقى الفوكلورية تعني لدى الطبقة الوسطى الانكليزية والجماهير الأميركية البيضاء ضرباً من الاحتجاج الغامض ضد النزعات التي تسحق الشخصية في المجتمع الحديث. إنها تعبر عن نظرة نوستالجية إلى الوراء، إلى المجتمعات الأوروبية والأميركية الشمالية الزراعية المستقرة حيث كان الرجال والنساء يعيشون «أقرب إلى الأرض»، ويشعرون بتآخٍ أكثر. هذا إلى جانب النزعة الروحية التي تأثر بها الهيپيون عن طريق احتكاكهم بالشرق.

ويرى المتأثرون بالتفسير الماركسي، من أمثال جون شپرد، ان استعمال الهارمونية المقامية، القائمة على استعمال السلّمين الكبير والصغير، تعبير عن النهضة في المجتمع الصناعي الحديث. فبمقتضى شپرد، أن تراتبية المركّبات الصوتية في الهارمونية المقامية، التي تستند إلى مركّب صوتي مركزي the tonic (القراري) والمتوسع إلى الخارج في مستويات هارمونية متدرجة نحو الأضعف، يعكس تبني المجتمع الرأسمالي نظاماً تراتبياً صارماً في عالم العمل، وقياس العلاقات الاجتماعية وفق هذه التراتبية.

وهكذا، ان العودة إلى المقامية الأقدم (أو السلالم الأقدم، الكنسية مثلاً)، التي اتبعتها موسيقى الروك (التقدمية)، تعكس حنيناً إلى الماضي (السابق للثورة الصناعية). ويتضح هذا في الموسيقى الفوكلورية، وموسيقى الكنيسة الأوروبية في القرون الوسطى وعصر النهضة. كما أن الموسيقى الكلاسيكية الهندية، التي تم تبنيها أيضاً، تحمل طابع البعد الجغرافي. وحتى لو كان الإيقاع الهارموني منتظماً - رتيباً- نسبياً، فإن الهارموني القديم أكثر تمرداً، ويبدو أقل توقعاً من الهارموني المقامي (المبني على السلمين الكبير والصغير)، لأن العلاقة

بين المركبات الصوتية في المقامات القديمة أكثر غموضاً وأقل تراتبية مما هو عليه الحال في السلمين الكبير والصغير.

وتتباين المقامات المستعملة عند موسيقيي الروك التقدميين. فهناك مقامات تفضل لمزاياها التعبيرية. إن فرقاً مثل Genesis, وYes تفضل أصواتاً أكثر انفتاحاً وإشراقاً، ولذلك تستخدم السلم الكبير في أغلب الأحيان؛ أما الفرق التي تميل إلى المزاج الأكثر عتمة، مثل الفرق الآتية: Pinck Floyd, King Crimson, Van der Graaf Generator فتستعمل السلم الصغير في أكثر الأحيان. واستعملت مقامات موسيقية، أوروبية شرقية، وشرق أوسطية أيضاً، ومقامات الفلامنكو، وإفريقيا الشمالية، ومصرية... إلخ.

ولا تنفصل طريقة أداء موسيقى الروك عن طبيعة هذه الموسيقى. فإلى جانب الأداء الغنائي- الموسيقي، هناك أداء مسرحي، وأداء طقوسي. في الأداء المسرحي يتفنن المغني (أو المغنية) في غنائه وحركاته بطرق معبرة، بما في ذلك حركة الشفتين (عند المغنية مادونا مثلاً). أما الأداء الطقوسي فهو من مزايا الثقافة الضد بصفة عامة. وقد لاحظ Paul Willis الهاجس الطقوسي عند مدمني المخدرات. إن تعاطي الـ LSD، على وجه الخصوص، بات سلوكاً شبه طقوسي لدى الكثير من الهيپيين. ويتجاوب المستمعون مع المغنين والعازفين في هذه الطقوسية. ومن الجدير بالإشارة أن وليم بوروز قارن بين الموسيقى الصاخبة لفرقة Led Zeppelin وموسيقى الغشية لأساتذة الطرب في جاجوكا في المغرب (العربي) الذين يعزفون موسيقى عالية بالأبواق والطبول الهادرة. ويلاحظ بعض النقاد أن أشعة الليزر، والأضواء المتخاطفة، وآلات صنع الضباب، التي تلعب دوراً مهماً في حفلات الروك الطقوسية، تذكّر بالشموع والبخور في

الطقوس الدينية الأخرى. وقد أشار الدوس هكسلي إلى عامل الضوء في الانتقال بالمشاهدين إلى عوالم أخرى.

ومع انحسار موجة المخدرات في حدود ١٩٧٠، برز في ساحة الروك تياران، أپولي (عقلاني)، ودايونيسي (عاطفي)، وانعكسا في موسيقى الروك التقدمية، وموسيقى الروك الثقيلة مثل الـheavy metal. تمثل الأولى الجانب الأپولي من الثقافة الضد: التركيز على الجانب الروحي، ونقد المجتمع المعاصر، والولع بالسرديات المذوقة الرفيعة المستوى. أما الـ heavy metal فتمثل الجانب الدايونيسي من الثقافة الضد، ضاربة على وتر اللذة، والجنس، والأنس الجماعي، ونشدان المتع الجسدية كغاية في حد ذاتها.

على أن البساطة الظاهرية لموسيقى الـ heavy metal. تقف على طرفي نقيض مع التعقيد الظاهري لموسيقى الروك التقدمية. فالمواضيع الشعرية لكل منهما تختلف كثيراً. كما أن النزعة المتفائلة عند بعض فرق الروك التقدمية هي على النقيض تماماً مع العدمية لدى فرق الـheavy metal، مثل Black Sabbath. ربما لأن الأسلوبين ظهرا في منطقتين جغرافيتين مختلفتين في بريطانيا، فالروك التقدمية ظهرت في منطقة لندن، أما الـheavy metal ففي المنطقة الصناعية الوسطى (لا سيما حول برمنغهام). كما أن موسيقيي الروك التقدمية كانوا غالباً من الطبقة الوسطى. أما موسيقيو الـ heavy metal فغالباً ما ينحدرون من الطبقة العاملة.

ويرى بعضهم أن موسيقى الروك التقدمية تفتقر إلى العنصر «الأسود»، علماً بأن هؤلاء النقاد يعتبرون الموسيقى السوداء «أصيلة» و«طبيعية»، بما يورث انطباعاً بأن الموسيقى البيضاء ليست كذلك.

ويعتقد بعض النقاد أن السود في جنوب الولايات المتحدة عاشوا في حالة من البدائية التي تتسم بالغفلة والسذاجة، وقد عبروا عنها في الموسيقى بصورة «طبيعية»، دون تدخل أية «نظرية». وهناك من يعتبر الإحساس بالإيقاع لدى الزنوج «طبيعياً»، ولم يخضع إلى «التدخل». هذا في حين تعتبر موسيقى البلوز blues موسيقى «منظّرة».

ومن بين أشهر فرق سان فرانسيسكو في أواخر السبعينيات كانت فرقة Avengers (المنتقمون). وكانت لهذه الفرقة نزعات آيديولوجية، لا سيما في أغانٍ مثل «أنا أؤمن بنفسي»، و«الزنجي الأبيض». ومما له بعد سياسي، أغنية «نحن الذين»:

نحن قادة الغد/ نحن الذين نحب الأنس/نريد
السيطرة ، نريد السلطة/ لن نكف حتى تأتي/
نحن لسنا يسوع المسيح/ نحن لسنا خنازير فاشية/ نحن
لسنا رأسماليين صناعيين/ نحن لسنا شيوعيين/
نحن نحن/ سنبني غداً أفضل/ شباب اليوم سيكونون
هم الوسيلة . . . . . إلخ .

ومن بين الفرق النسوية (المعادية للرجال)، فرقة Riot Girls في أميركا، ونظيرتها في بريطانيا. كتبتْ عنها آن باروكلو في جريدة الديلي ميل في ١٩٩٣ تقول:

إنهن يصرخن، إنهن يبصقن، إنهن يزمجرن، إنهن يلعن.. كل كلمة يهتفن بها عبر الميكروفون صلاة ضد الرجال. لا يعجبهن أي شيء آخر، سوى النساء الآخريات، مادمن «متنورات» ولا «يتصرفن مثل ذويهن»... إنهن غاضبات، فوضويات، مفعمات كراهية، يسمين أنفسهن نسويات بيد أن نسويتهن تجنح إلى الغضب، وحتى الخوف....

إن ما يجعلهن مخيفات هو خبث رسالتهن، إنهن يحاولن أن يُدخلن في روع المعجبات الشابات المقت الشديد للرجال، قائماً على الخوف من العنف الذي تشعر به كل شابة. لقدنعتهن (الرجال) الحاقدون عليهن، عن حق، بـ«feminazis» (النسويات النازيات).... في العديد من الحالات تتعارض تصرفاتهن مع ما يبشرن به (وتذكر الكاتبة نماذج من هذه التصرفات التي ترقى إلى التهتك أو مايشبه الإباحة).... لا يكشفن عن أجسادهن على المسرح فحسب.... بل إنهن يعتمدن على الرجال كتقنيين وداعمين لفرقهن.

ومنذ الثمانينيات ظهرت موجة جديدة وُصفت بأنها موسيقى روك تقدمية جديدة. من بين هذه الفرق الجديدة:

Marillion, IQ, Pendragon,Twefth Night, Pallas, Ark, Solistice.

وظهرت فرق جديدة أخرى في التسعينيات، بعضها إحياء لنهج فرق السبعينات، مثل King Crimson، وبعضها الآخر جديد.

ويعتقد ادوارد ماكانْ أن أسلوب ما بعد التقدمية الذي بدأ بأسطوانة Disipline لفرقة King Crimson وسارت على نهجه فرق أخرى، مثل Djam Karet، وEdhels، وOzricTentacles له مستقبل واعد موسيقياً. لكنه يعتقد أن الروك، ككل، يفقد ببطء حيويته الثقافية. ذلك أن قوة الروك، على أية حال، نشأت في الثورة الثقافية العارمة التي تمخضت عنه، تلك الثورة الثقافية التي شهدنا واحدة فقط مثلها في القرن العشرين، في بداية العشرينيات، مع ولادة الجاز، على حد قوله. وإذا كتب لثورة موسيقية أخرى أن تحدث، فلن تكون امتداداً للروك، بل شيئاً آخر.

الفهرس



لقد وُجدتْ حضارات بلا رياضيات، حضارات بلا رسم، حضارات حُرمت من العـجلة أو الكتـابة، لكن لم تـوجـد حضارة بلا موسيقى.

جون بارو

ISBN:2-84305-673-X

